

ROBERT BROWNING'S DRAMATISCHES EXPERIMENT

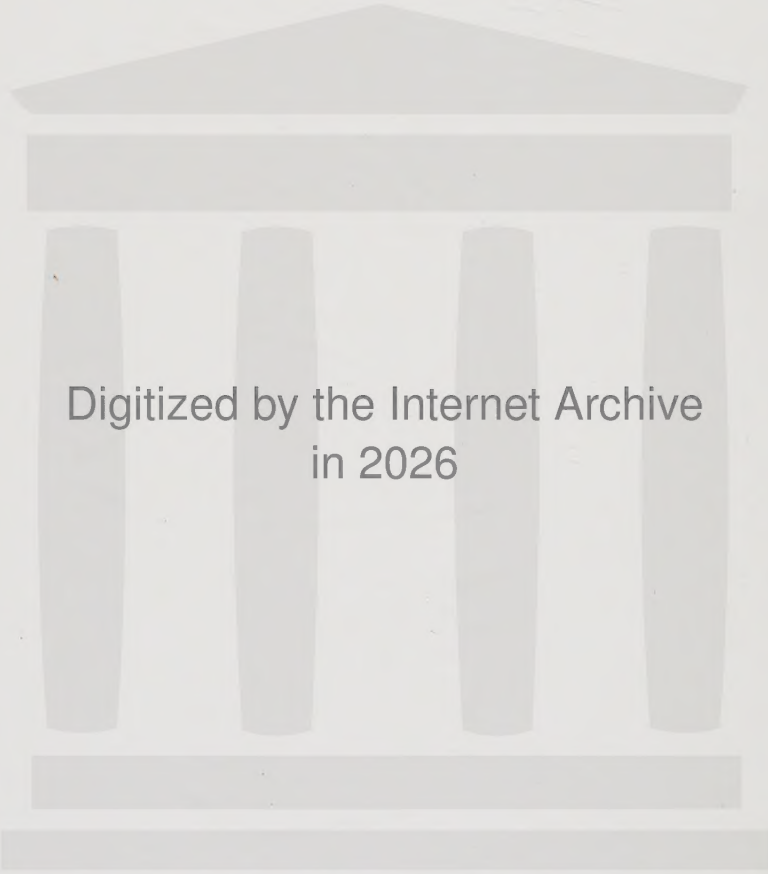
Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Walter Federle
von Amriswil

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Heinrich Straumann

Verlag Oskar Schellenberg, Buchdrucker, Pfäffikon-Zürich 1954



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Robert Brownings dramatisches Experiment

ROBERT BROWNING'S DRAMATISCHES EXPERIMENT

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Walter Federle
von Amriswil

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Heinrich Straumann

Verlag Oskar Schellenberg, Buchdrucker, Pfäffikon-Zürich 1954

VORWORT

Das hier zu behandelnde Problem — Wesen und Stellung des Browning'schen Dramas im Gesamtwerk des Dichters — soll von verschiedenen Seiten in Angriff genommen werden. Im ersten Teil wird versucht, die grundlegenden Ideen des Dichters — seine Weltanschauung, sofern von einer solchen überhaupt gesprochen werden kann — gesamthaft darzustellen; dabei beschäftigen wir uns vorzüglich mit denjenigen Gedanken, welche in der Folge für das, was sein *Metaphysisches Diagramm* genannt werden soll, von Bedeutung sind. Das, wie es uns scheint, bisher zu Unrecht vernachlässigte "*Essay on Shelley*", sowie die verschiedenen Ausgaben von Briefen des Dichters werden hier besonders herangezogen. Wegweisend waren für uns dabei vor allem die Arbeiten von J. T. Nettleship und besonders diejenigen von J. Milsand, deren Richtigkeit in Auffassung und Blickrichtung Browning noch persönlich bestätigt hat. Bedeutende Hilfe empfangen wir ferner von den einschlägigen Werken (siehe Literaturverzeichnis) folgender Autoren: Henry Jones, Mrs. Sutherland Orr, A. Symons, Prof. C. H. Herford, G. K. Chesterton, Prof. P. de Reul und Prof. W. C. De Vane. Die bisher beste und kürzeste Formulierung von Brownings Gedankenwelt hat Darrell Figgis gegeben in seinem Artikel: "Robert Browning" (*English Review*, 1912).

Der zweite Teil behandelt die Stellung der neun Dramen innerhalb von Brownings Gesamtwerk, wobei wir versuchen werden, das bereits erwähnte *Metaphysische Diagramm* in seiner Bedeutung für die Dramen des Dichters zu umschreiben. Neben den Ergebnissen des ersten Teils werden uns hier besonders die hervorragenden Aufsätze von Prof. H. B. Charlton, Henry Jones und A. E. Du Bois zustatten kommen, welche wesentliche Aussagen über Brownings Methode und über gewisse Schwächen seiner Dramen enthalten. Bei der Bestimmung von Brownings ästhetischen Grundanschauungen hat C. N. Wengers Dissertation uns gute Dienste geleistet, wenn wir uns auch gewissen Folgerungen des Verfassers nicht vorbehaltlos anschließen können.

Abschließend wird die formale Seite der Dramen untersucht, wobei wir wiederum versuchen werden, den Zusammenhang von Brownings Technik mit seinem Gedankengerüst, sowie mit der damaligen Bühnenpraxis deutlich werden zu lassen. Ferner enthält dieser Teil eine genaue Rekonstruktion der Voraussetzungen und der Begleitumstände, welche zur Aufführung zweier Dramen (Strafford, A Blot in the 'Scutcheon) führen. Wir stützen uns dabei auf den Original-Bühnentext, die sogenannte "acting-copy", der beiden Dramen. Diese Exemplare der Bühnenfassungen befinden sich gegenwärtig im Britischen Museum; für die Erlaubnis, diese handgeschriebenen Manuskripte einzusehen, sind wir dem Leiter der Manuskriptabteilung, Herrn J. A. Collins, sehr zu Dank verpflichtet. Solche Exemplare müssen jeweils vor der Aufführung eines Stückes dem Zensor — dem "Lord Chamberlain's Office" — eingereicht werden, der auf Grund der Abschrift die Lizenz erteilt. Diese Quelle von Original-Bühnenfassungen ist unseres Wissens bisher noch

nicht benützt worden. Treffliche Dienste hat uns in diesem Teil ferner Allardyce Nicolls unentbehrliche "*History of the English Drama*" geleistet, während die Aufsätze von G. R. Elliott, W. Wagner und besonders von C. L. Sparrow das Auge für manche formale Einzelheit schärfren. Auch Ch. H. Shattucks Dissertation über Macreadys Anteil bei der Entstehung der von ihm aufgeführten Dramen ist eine ergiebige Arbeit.

Noch ein kurzes Wort über die Zitate. Da es an einer kritischen Ausgabe von Brownings Werken immer noch mangelt, verwendeten wir die vollständige, von Aug. Birell bei John Murray, London 1946 herausgegebene Sammlung der Werke, welche ihrerseits auf Brownings persönlichen Ausgaben (1863/68 ff.) basiert. Wir geben bei den Zitaten jeweils die Seitenzahl, ferner aber auch Akt, Szene und die selbstvorgenommene Zeilennumerierung. In den Dramen ist jede einzelne Szene gesondert numeriert. Bei Briefzitatensetzen wir die Seitenzahl in der jeweils vorliegenden Ausgabe und das genaue Datum mit Tag, Monat und Jahr.

Wir hoffen, mit dieser Arbeit eine bestehende Lücke in der Browningforschung wenn nicht geschlossen, so doch erstmalig überbrückt zu haben und durch das Vorgebrachte zu weiteren Untersuchungen anzuregen.

Zürich, August 1953

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

- BW: The Poetical Works of R. Browning, 2vol; Murray, Ln 1946
 CW: Th. Carlyle (The Edinburgh Edition), Chapman & Hall, London 1903:
 H. W.: On Heroes, Hero-Worship...
 P. P.: Past and Present
 S. R.: Sartor Resartus
 Essay: Browning's Essay on Shelley (ed. R. Garnett), Ln 1903
 LD: R. Browning & A. Domett. Letters (ed. F. G. Kenyon), Ln 1906
 LL: The Letters of R. Browning & E. Barrett Barrett, 2vol, Murray, London 1913
 LH: The Letters of R. Browning collected by Th. J. Wise (ed. L. Hood) Murray, Ln 1933
 LV: New Letters of R. Browning (ed. DeVane, Knickerbocker) New Haven, Yale University 1950
 MD: The Diaries of W. Macready (ed. W. Toynbee), 2vol, Ln 1912
 SW: The Poetical Works of P. B. Shelley (ed. R. H. Shepherd, repr. from the original edition) 2vol; Chatto, Ln 1912
 WW: Wordsworth's Poetical Works (ed. Selincourt) 5vol; Oxford 1944

Zum I. Teil

- Förster, M. & Zappe, W. M.: Browning Bibliographie, Berlin 1939
 Bowra, C. M.: The Romantic Imagination, Oxford Univ. P.; Ln 1950
 Figgis, Darrell: R. Browning (Engl. Review, 1912) p. 238—54
 Jones, Henry: Browning as a Philosophical Teacher, Ln 1891
 Lea, F. A.: Shelley and the Romantic Revolution, London 1945
 Murry, J. M.: Keats and Shakespeare, Oxford Univ. P., Ln 1949
 Spira, Theod.: Shelleys geistesgesch. Bedeutung (Giessener Beiträge, hg. W. Horn, Bd. 1, Heft 2, p. 143—249) Giessen 1923
 Wenger, C. N.: The Aesthetics of R. Browning, Ann Arbor, Michigan 1924

Zum II. Teil

- Brocher, H.: Jeunesse de Browning, Paris 1930
 DeVane, W. C.: Robert Browning Handbook, New York 1935
 Dowden, E.: Robert Browning, London 1905
 Fotheringham, J.: Studies of the Mind and Art of R. B., Ln 1898
 Griffin, W. H. Hall & Minchin, H. C.: Life of R. B., London 1910
 Kassner, R.: Englische Dichter ("R. Browning"), Insel, Leipzig 1920
 Milsand, J.: Littérature Anglaise et Philosophie, Dijon 1893
 Nettleship, J. T.: R. B., Essay & Thoughts, London 1890
 de Reul, P.: L'art et la pensée de R. B., Bruxelles 1929
 Sharp, W.: Life of R. Browning (Great Writers); London 1890
 Sutherland Orr, Mrs.: Life and Letters of R. B., Ln 1891/1908
 Symons, A.: Introduction to the Study of R. B., London 1886
 Nicht mehr berücksichtigt werden konnten:
 Cohen, J. M.: R. Browning, Longmans, 1953
 Miller, B.: R. Browning, A Portrait, Murray, London 1953

Zum III. Teil

a) *Drei Bühnenfassungen* (acting-copies):

- "Strafford"; im Britischen Museum, Mss. no. 42941, 33
 "A Blot in the 'Scutcheon"; ibid., Mss. no. 42966, 18
 "Colombe's Birthday"; im "Lord Chamberlain's Office" (12. 4. 1853)

b) *Werke über die Technik des Dramas im allgemeinen:*

- Archer, W.: Playmaking, London 1930
Brook, Donald: The Romance of the Engl. Theatre, London 1945
Fernald, John: The Play Produced, London, Deane 1942/48
Freitag, G.: Technik des Dramas, Leipzig 1894
Fricker, R.: Das Histor. Drama in England von der Romantik bis zur Gegenwart (Schweiz. Angl. Arb. vol. 8), Bern 1940
Granville-Barker, H.: On Dramatic Method, London 1931
Ludwig, O.: Dramaturg. Aphorismen (Ges. Schriften, V) Leipzig 1891
Nicoll, A.: History of the Early 19th Cent. Drama, 2vol; Ln 1930
Scott, Sir W.: An Essay on the Drama (1819), (The Prose Works, VI, p. 219 ff.), Ln 1834
Vischer, Dr. F. T.: Aesthetik..., vier Teile, Leipzig 1846—57

c) *Werke über Brownings Dramen im allgemeinen:*

- Charlton, H. B.: Browning as Dramatist, Manchester 1939
Cracken, E. M.: The Stage Production of B's Plays (Poet Lore, no. 14, p. 115 ff.) 1903
Crossley, A.: B. as Dramatic Poet and Prophet (Spectator, 14), 1928
Du Bois, A. E.: R. B.; Dramatist (Stud. in Philology XXXIII) 1936
Elliott, G. R.: Shakespeare's Significance for Browning (Anglia XXXII, p. 90—160)
Fairfax, W.: Robert Browning and the Drama, London 1891
Frey, E.: Essay über die Dramen R. Brownings (Beilage zum Programm des Gymnasiums Winterthur) 1893—4
Gleason, K. F.: The Dramatic Art of R. Browning, Boston 1927
Lockhart, J. Homer: The Stage History of B's Dramas (Dissertation Work in Progress) Arkansas STC., Conway, Arkansas
Pinero, Sir, A.: B. as Dramatist (Browning Centenary, May 7) 1912
Russell, F. T.: B's Account with Tragedy (Sewanee Rev. 31) 1923
Shattuck, Ch. Harlen: The Dramatic Collaborations of W. Ch. Macready (Abstract of a Thesis); Illinois 1938
Sparrow, C. L.: B's Dramas (Mod. Lang. Notes, XXII, no. 3/4) 1907
Stahl, Dr. E.: R. B. als Dramatiker (Bühne & Welt, XV, p. 447) Leipzig 1913
Sumner, K. E.: Browning as Dramatic Writer (?), 1896
Wagner, W.: Die Technik des Dramas bei R. B. (Diss.) München 1913

d) *Werke über einzelne Dramen Brownings:*

- Boston Browning Society Papers, 1886—97:
no. 12: Ch. Forster: Dramatic Motive in *Strafford*, p. 190 ff.
no. 13: H. Jones: B. as Dramatic Poet (1893), p. 203 ff.
no. 15: J. W. Chadwick: *Luria* (1894), p. 249 ff.
no. 16: G. Bradford: *The Return of the Druses*, p. 264—88
Anonymus: *Strafford* & Julius Caesar (Poet Lore 4, 212) 1901
Clarke, G. H.: B's *Blot*: A Defence (Sewanee Rev. 28, p. 213) 1920
Faverty, F. E.: The Source o. t. Jules-Phene Episode in *Pippa Passes* (Stud. in Philology XXXVIII, no. 1, p. 97) 1941
Purcell, J. M.: Failure of *Pippa Passes* (ibid. XXXXVI, p. 77) 1939
Reese, Gert.: R. B. and "A Blot" (Mod. Lang. Notes LXIII, p. 170) 1927
Somervell, D. C.: An Early Victorian Tragedy (*Strafford*), (Mercury 16, p. 170—8) 1927
Symons, A.: *Pippa Passes*, London 1906
Tupper, J. W.: *A Soul's Tragedy* (Engl. Studien 44, p. 361) Leipzig 1912
Willcox, E. G.: *A Soul's Tragedy* (Poet Lore, 13, p. 411) 1901

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Vorwort, Literaturverzeichnis, Inhaltsverzeichnis</i>	5— 9
<i>A. Brownings Dualismus</i>	11— 39
I. Die Begriffspaare «objektiv—subjektiv», «Liebe—Kraft» und «Leib—Seele»	11— 31
1. Außenwelt und Innenwelt	13— 19
2. Menschheit und Gott	19— 22
3. Pantheismus und Deismus	23— 28
Das Prinzip der «Vollkommenheit in der Unvollkommenheit» (24) Das Prinzip der Selbsterstörung und Wiedergeburt (25) Das Prinzip des «Täters» (26)	
4. Die «unpersönliche» (dramatische) und die «persönliche» Gestaltungsweise	29— 31
II. Die Bedeutung der Formel "A Soul's Star"	32— 38
1. Die Freiheit des Ich	34— 36
2. Das Ideal oder "A Soul's Star"	36— 38
III. Resultate des ersten Teils	38— 39
<i>B. Browning und die literarische Bedeutung der Dramen</i>	40— 77
I. Die Entwicklung Brownings von 1830—1850	40— 48
II. Browning als Dramatiker	48— 76
1. Brownings Arbeitsmethode	48— 55
Die vier Stationen des Arbeitsprozesses (49) Zwei Gefahren (50) Brownings Problem der Sprache (53)	
2. Das Metaphysische Diagramm der Dramen	56— 57
3. Der Dualismus (Liebe—Kraft) in den Dramen	58— 76
Die Thematik des Königtums (58) Andere Verkörperungen der «Kraft» (60) Die Thematik der «Liebe» (65) Pippa Passes und Brownings sogenannter Optimismus (71)	
III. Resultate des zweiten Teils	76— 77
<i>C. Der formale Aspekt von Brownings Dramen unter Berücksichtigung der Bühnenpraxis</i>	78—117
I. Die konstruktiven Elemente	78—103
1. Die Charaktere	78— 84
2. Die Situationen	85— 89
3. Die Sprache	89— 94
4. Die Einheiten	94— 97
5. Der Kontrast	97—103
II. Zwei Aufführungen	104—116
1. Zustand des englischen Theaters um 1840	104—106
2. Die Inszenierung von "Strafford"	106—112
Vorgeschichte (106) Der Text (107) Die Aufführung (111)	
3. Die Inszenierung von "A Blot in the 'Scutcheon"	112—116
Vorgeschichte (112) Der Text (114) Die Aufführung (115)	
III. Resultate des dritten Teils	116—117
<i>Schlußwort</i>	117—118
<i>Anmerkungen</i>	119—127

A. BROWNINGS DUALISMUS, MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DES "ESSAY ON SHELLEY"

I. Die Begriffspaare «objektiv—subjektiv», «Liebe—Kraft», «Leib—Seele». (1)

Am 4. Dezember 1851, während eines kurzen Aufenthaltes in Paris, schrieb Browning sein "*Essay on Shelley*" als Einleitung zu den — wie sich später herausstellte — gefälschten Shelley-Briefen, welche Edward Moxon im selben Jahre herauszugeben beabsichtigte. Dieses Essay nimmt nur ganz kurz Bezug auf die Briefe, die es einführen soll. Es enthält erstens eine Untersuchung über den Wert von Briefen und ähnlichen Selbstzeugnissen zum bessern Verständnis eines Dichters und seines Werkes und zweitens eine Verteidigung des Mannes Shelley gegen zeitgenössische Angriffe.

Uns interessiert besonders der erste Teil (2); Browning führt hier aus, daß briefliche Selbstzeugnisse sogenannter subjektiver Autoren zum bessern Verständnis ihrer Werke beitragen können; im Gegensatz dazu seien Selbstzeugnisse objektiver Dichter von rein biographischem Interesse und dürften nicht zur Interpretation ihrer Werke herangezogen werden. Damit wird die Herausgabe dieser 23 Briefe Shelleys — eines subjektiven Dichters — begründet.

Obwohl sich die Briefe als Fälschungen entpuppt haben, tut dies dem Wert dieses Aufsatzes keinen Abbruch. Er enthält nämlich in gedrängter Form die hauptsächlichsten Ideen Brownings über Wesen und Besonderheiten der beiden polaren Dichtertypen. Da diese Ideen von grundlegender Bedeutung für das Verständnis der hier zu behandelnden Dramen sind, welche mit Ausnahme von "*In a Balcony*" (1855) alle in den Jahren 1836 bis 1846 geschrieben wurden, müssen sie einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden.

Was zunächst die Begriffe «objektiv» und «subjektiv» anbelangt, so stellt ihre Verwendung im "*Essay on Shelley*" einen Einzelfall dar. Browning verwendet sie sonst nie. Die Herkunft der beiden Begriffe ist von einiger Wichtigkeit. In der kritischen Literatur Englands tauchen sie in der vorliegenden, sekundären Bedeutung zuerst bei Coleridge auf. (3) In der Folge wird ihr semantisches Feld immer mehr ausgeweitet, ihre Bedeutung immer allgemeiner. George Henry Lewes gibt in seinem 1855 — vier Jahre nach dem "*Essay on Shelley*" — erschienenen Buch "*The Life and Work of Goethe*" ein glänzendes Beispiel dafür, wie elastisch die beiden Begriffe in der Zwischenzeit geworden sind. Er schreibt:

"... Frederick Schlegel (and after him Coleridge) aptly indicated a distinction, when he said that every man was born either a Platonist or an Aristotelian. This distinction is often expressed in the terms 'subjective' and 'objective' intellects. The tendency of the objective intellect is to view things directly, positively — as what they are; the tendency of the subjective intellect is to view things ideally — as what they signify to the mind... One man argues from Nature upwards, starting from reality, and never losing sight of it, even in the adventurous flights of hypothesis and speculation; another argues from the

Idea downwards, starting from some ideal conception, some à priori standing-point, whence reality may be reached as a sort of visible illustration, a symbol of the deeper and higher existence..." (4)

Goethe, sagt Lewes, sei das Beispiel eines «objektiven», Schiller dasjenige eines «subjektiven» Dichters. Er nennt im folgenden den erstern einen «Realisten», den zweiten einen «Idealisten». Hier erscheinen die Begriffe «objektiv—subjektiv» also gleichgesetzt mit den weitem Paaren «Aristoteliker—Platoniker» und «Realist—Idealist». «Objektiv» bedeutet in diesem Zusammenhang «real», «wirklich».

Gleichzeitig aber wird von andern Autoren der Begriff «objektiv» noch im ursprünglichen und speziellen Sinn verwendet; da bezeichnet er das wahrgenommene Objekt im Gegensatz zum wahrnehmenden Subjekt, das «Außen» im Gegensatz zum «Innen». Dieses wahrgenommene Objekt kann aber sowohl «real» als auch «imaginär» sein.

Diese Verwendungsmöglichkeit des Begriffes «objektiv» in einem speziellen und in einem allgemeinen Sinn führte zu unzähligen Begriffsverwirrungen. Coleridge selbst beklagt sich in einem seiner Briefe über diese Sachlage:

"I have long felt the exceeding inconvenience of the many different meanings of the term 'objective' — sometimes equivalent to apparent or sensible, sometimes in opposition to it, — e. g. 'The objectivity is the rain drops and the reflected light, the iris, is but an appearance.' Thus sometimes it means real and sometimes unreal..." (5)

Aber dieser zweifellos berechtigte Tadel wendet sich gegen den Tadelnden selbst, da wir in Coleridges VIII. Vorlesung des Jahres 1818 folgende Beschreibung der Donquichottesken Phantasiewelt finden.

"His mind seeks for a vivid representative of its own wishes, and substitutes the movements of that objective puppet for an exercise of actual power in and by itself..." (6)

Der Ausdruck "objective" ist in diesem Satz nicht gleichbedeutend mit «wirklich» oder «real», sondern er bezieht sich auf ein Wahrnehmungsobjekt — und zwar auf ein «imaginäres» Objekt. Um zu zeigen, wie vage der Begriff «objektiv» hier bereits geworden ist, braucht man ihn nur durch «subjektiv» zu ersetzen; der Sinn der Aussage scheint dadurch nicht wesentlich verändert zu werden.

Die vorausgehenden Zitate zeigen zwei Dinge deutlich: einmal, daß die Begriffe «objektiv—subjektiv» in den Jahren von ihrer Wiedereinführung durch Coleridge bis zu der Verwendung, welche Browning 1851 von ihnen machte, eine starke Entwicklung und Dehnung des Bedeutungsfeldes erlebten — aus zwei sehr exakten, speziellen Begriffen wurden zwei allgemeine Oberbegriffe, Sammelbegriffe. Zweitens, daß die Ausdrücke «objektiv—subjektiv» — wohl infolge ihrer elastischen und umfassenden Bedeutungsfelder — sehr beliebt waren und auf den verschiedensten Gebieten literarischer Tätigkeit verwendet wurden, was seinerseits wieder dazu führte, daß sie für den Philosophen, der auf Präzision Wert legt, unbrauchbar wurden.

Beides, ihre große Elastizität und ihre Beliebtheit, mag Browning dazu bewegt haben, die Begriffe «objektiv—subjektiv» zu verwenden. Sie waren gleichsam dazu prädestiniert, die im "*Essay on Shelley*" niedergelegten komplizierten dualistischen Ideen stichwortartig zusammenzufassen. Und zwar ersteigt das Begriffspaar in diesem Essay eine dritte Stufe; bezeichnete es primär den Gegensatz «Außen—Innen», sekundär den Gegensatz «Aristoteliker—Platoniker» oder «Realist—Idealist», so setzt Browning es in diesem Aufsatz für seine persönliche Weiterentwicklung des bekannten romantischen Dualismus «Fühlen—Denken».

Das im "*Essay on Shelley*" niedergelegte komplizierte Schema kann in die folgenden vier Hauptpunkte aufgelöst werden:

1. Der objektive Dichter schöpft aus der Erscheinungswelt; der subjektive Dichter schöpft aus der eigenen Seele.
2. Der objektive Dichter stellt die Dinge in ihrer Beziehung zur Menschheit dar; der subjektive in ihrer Beziehung zu Gott.
3. In der Geistesgeschichte spielt der objektive Dichter die Rolle des Zerstörers, Neubeginners und Sammlers; der subjektive Dichter des Ordners, Vollenders und Systembilders.
4. Der objektive Dichter verschwindet hinter seinem Werk; das Werk des subjektiven Dichters ist Ausdruck seiner Persönlichkeit.

Wenn diese vier Punkte mit der Gesamtheit der Browningschen Anschauungen in Beziehung gesetzt werden, so ergeben sich vier Problemkomplexe, die im Nachfolgenden unter den Stichworten «Außenwelt—Innenwelt», «Menschheit—Gott», «Panthismus—Deismus», «Unpersönliche und persönliche Gestaltungsweise» behandelt werden sollen.

1. *Außenwelt und Innenwelt*

Browning charakterisiert die beiden Dichtertypen, den objektiven und den subjektiven, im Essay folgendermaßen: Der objektive Dichter stellt «Dinge der Außenwelt» dar, und zwar so, wie «der Mensch sie sieht» (7); sein Material sind entweder «Naturphänomene» (8) in ihrer «unruhigen, komplexen, aber noch unvollkommenen Form, wie sie sich in den mannigfaltigen Erfahrungen des Menschen spiegeln» (9); oder aber er wählt als Stoff «die sichtbar gemachten Taten des menschlichen Fühlens und Denkens» (10) und «den ganzen Organismus der Menschheit in Aktion» (11).

Im Gegensatz dazu stellt der subjektive Dichter die «grundlegenden Prinzipien der Menschheit» dar, er zeigt die Dinge so, «wie Gott sie sieht». (12) Daher verabscheut er den lauten Menschenstrom und wählt als Material mit Vorliebe «Naturphänomene, welche sein inneres Licht und seine innere Kraft hervortreten lassen; er wählt Erde und Meer in tiefem Schweigen, so daß er das Schlagen seines eigenen Herzens desto besser vernehmen kann». (13) Und in dem Singen seiner Seele erklingen «die *Ideen* Platos»; diese «Ideen» nennt Browning «Samen der Schöpfung, die brennend auf der Göttlichen Hand liegen». (14)

Wir haben es hier offensichtlich mit zwei Arten von Weltanschauung, mit zwei Methoden künstlerischer Gestaltung zu tun, welche sich polar gegenüberstehen. Dabei deckt sich die Anwendung der beiden Termini «objektiv—subjektiv» noch weitgehend mit der damals üblichen Verwendung, wie wir sie etwa bei Lewes schon bemerkt haben. Aber eine genauere Untersuchung wird zeigen, daß Browning nicht einfach die damals übliche Unterscheidung zwischen «Aristoteliker» und «Platoniker» übernimmt. Er verwendet die elastischen Oberbegriffe «objektiv—subjektiv» zur Bezeichnung eines ganz persönlichen und von ihm schon in den Frühwerken entwickelten *Dualismus*. Wir werden sehen, daß dieser Dualismus, welcher sich nach Browning sowohl im Leben als im Denken des Menschen äußert, auf zwei göttliche Kräfte zurückgeführt wird — auf «Liebe» und auf «Kraft».

Im Sprecher des ersten Werkes, «*Pauline*» (1833), halten sich die beiden Kräfte noch das Gleichgewicht. Einerseits fühlt er:

“I am made up of an intensest life,
Of a most clear idea of consciousness
Of self, distinct of all its qualities,
From all affections, passions, feelings, powers...” (15)

Diese Kraft — welche hier noch “Reason” genannt wird — nennt er «ein Zentrum aller Dinge, übermächtig im schöpferischen Schaffen und im Herrschen». (16) Dieser Kraft, welche ihren Sitz in der Seele hat, ist jedoch eine zweite, im Leib wirkende, entgegengesetzt — eine Kraft, deren Streben dahin geht, «alles zu sein, zu haben, zu sehen, zu wissen, zu kosten, zu fühlen». Diese zweite Kraft ist das «Prinzip der Ruhelosigkeit» (17), und Browning nennt sie «Liebe». Geht das Streben von «Reason» nach «Wissen», nach den Ideen Platos, und erhebt sie sich daher über das Leben, so möchte «Liebe», im Gegensatz dazu, alle Empfindungen der Welt durchlaufen, möchte «alles Leben nachleben dort, wo es am stärksten pulst». (18) «Reason» sieht Gott mit Hilfe der eingeborenen Ideen in der eigenen Seele — «Liebe» sieht Gott überall in der Welt der Sinne.

Wie aus der «Note» in französischer Sprache hervorgeht, gewährleistet dieses Gegenpiel der beiden Kräfte den Fortschritt des Einzelindividuums in seiner unendlichen Entwicklung zu Gott hin. (19)

Erschienen die beiden Kräfte in “*Pauline*” in einer einzigen Gestalt, so sehen wir sie in Brownings zweitem Werk, in “*Paracelsus*” (1835), auseinandergerissen: Die Hauptgestalt, Paracelsus, ist rein «subjektiv» und strebt allein nach «Wissen»; sein Gegenspieler, Aprile, ist rein «objektiv» und geht ganz in seiner «Liebe» auf. In fast allen spätern Werken Brownings finden wir relativ reine — entweder ganz «objektive» oder ganz «subjektive» — Typen; selten halten sich die beiden Kräfte, wie im Sprecher der “*Pauline*”, die Waage.

Wie gesagt, strebt Paracelsus nach «Wissen», welches er in den Ideen seiner eigenen Seele entdeckt. Seine Haltung ist daher egozentrisch, so wenn er z. B. sagt:

“Truth is within ourselves; it takes no rise
From outward things, whate’er you may believe.
There is an inmost centre in us all,
Where truth abides in fullness; and around,
Wall upon wall, the gross flesh hems it in,
This perfect, clear perception — which is truth...
... and to KNOW
Rather consists in opening out a way
Whence the imprisoned splendour may escape,
Than in effecting entry for a light
Supposed to be without...” (20)

Aprile dagegen liebt von ganzem Herzen die in der Erscheinungswelt immanente «Schönheit». Er trachtet einzig danach, «ewig zu lieben und geliebt zu werden». (21) Er möchte alle Gefühle und Gedanken der Menschen teilen. Die Menschen und alle Dinge der Erscheinungswelt sind ihm Offenbarungen Gottes, welche er mit seinem Körper, seinen Sinnen in sich aufsaugt. Gott ist für ihn «der vollkommene Dichter, der in seiner eigenen Person alle seine Schöpfungen darstellt». (22) Ist in Paracelsus der Drang nach «Wissen», ist in ihm “Reason” übermächtig, so daß die Seele den Leib gleichsam verachtet, so leidet Aprile gleicherweise an einem Uebermaß von «Liebe», und er verliert sein Selbst im «Versuch, mit allen geliebten Objekten eins zu werden». (23)

Browning zeigt, wie beide an ihrer Einseitigkeit scheitern. Er hat diese Erkenntnis in die folgenden Worte seines Helden gelegt; Paracelsus spricht zu Aprile:

“I too have sought to KNOW as thou to LOVE —
Excluding love as thou refusedst knowledge...
... Are we not halves of one dissevered world,
Whom this strange chance unites once more?” (24)

Wie in "*Pauline*" haben wir also auch in "*Paracelsus*" den Dualismus zwischen Leib und Seele, zwischen «Liebe» und «Wissen». Dazu kommt ein weiteres Begriffspaar: «Schönheit» und «Wahrheit», welches die Erscheinungsformen des Göttlichen im Leben und im Denken des Individuums bezeichnet. Das Objekt des «liebenden» Körpers ist «Schönheit»; das Objekt der «wissensdurstigen» Seele ist «Wahrheit».

Eine weitere Neuerung ist die Identifikation von «Wahrheit» mit «dem Guten» und von «Wissen» mit «Kraft». Schon in "*Pauline*" erkennt der Sprecher: «Leben ist Wahrheit und Wahrheit ist das Gute.» (25) In "*Paracelsus*" ist diese Vermutung zur Gewißheit geworden, und die Aufgabe des Menschen ist nun — in den Worten des Helden — zu erkennen:

"... what proportion love should hold with power
In his right constitution: love preceding
Power, and with much power, always much more love..." (26)

In den folgenden Werken verschwinden die Ausdrücke «Wissen» und «Wahrheit» — d. h., sie gehen ganz in den neuen Begriffen «Kraft» und «das Gute» auf. Nach wie vor ist das Zusammenspiel der beiden göttlichen Kräfte notwendig, um den Fortschritt des innern Menschen zu gewährleisten.

Bevor wir uns "*Sordello*" zuwenden, wollen wir einen Blick auf verwandte Theorien der romantischen Dichter Wordsworth, Keats und Shelley werfen und versuchen, den Unterschied ihrer Ideen zu dem hier dargelegten Browningschen Dualismus herauszustellen.

Auch Wordsworth verwendet «Liebe» im Sinne einer Hingabe, einer Einswerdung. In "*Laodamia*" heißt es:

"Learn, by a mortal yearning, to ascend —
Seeking a higher object. Love was given,
Encouraged, sanctioned, chiefly for that end;
For this the passion to excess was driven —
That self might be annulled; her bondage prove
The fetters of a dream, opposed to love..." (27)

Diese Konzeption entspricht ganz der in *Apriles* Gestalt dargestellten. Aber Wordsworth kennt keinen Dualismus — der Prozeß ist bei ihm eindeutig und endet in allen Fällen in "Peace", im Seelenfrieden, im pantheistischen Allgefühl. Browning dagegen setzt dieser Bewegung eine Gegenbewegung zur Seite, welche nach absoluter Selbstverwirklichung trachtet. Er sieht im «Frieden» Wordsworths einen kleinmütigen Kompromiß (28), denn die Aufgabe eines jeden Menschen ist ewige Entwicklung. Das «Selbst» aber ist bei ihm gerade der Teil des Menschen, welcher auf keinen Fall vernichtet werden darf — es ist die ruhende Achse, um welche sich die beiden Kräfte «Liebe» und «Kraft» ständig drehen. Auf diesen Gedanken wird im zweiten Abschnitt noch näher eingetreten werden.

Mit Keats dagegen teilt Browning so viele Ideen, daß eine direkte Beeinflussung des spätern Dichters durch den frühern sehr wahrscheinlich wird. Der Dichter des "*Hyperion*" scheint in mancher Beziehung Browning für seinen «objektiven» Typus geradezu Modell gestanden zu sein. Wie *Aprile* «liebt» Keats «in allen Dingen die immanente Schönheit» (29), ja in der «Schönheit» wird ihm «Wahrheit» zur Gestalt. Wie *Aprile* droht aber auch er im Meer der Sinneseindrücke zu ertrinken. John Middleton Murry hat in seinem Buch gezeigt, wie ein Satz in den Briefen des Dichters Keats immer wiederkehrt: "The

identity of every one in the room begins to press upon me so that I am in a very little time annihilated." (30)

Gerade diese Gefahr des Selbstverlustes ist, so sagt Browning, beim «objektiven» Dichter ständig vorhanden. Wie Keats in seinem berühmten Brief an Woodhouse den Dichter als ein Chamäleon bezeichnet, das die Farbe seiner Umgebung annimmt, so schildert auch Aprile an einer Stelle die unheimliche Gewalt der von ihm künstlerisch gestalteten Objekte:

"How didst thou 'scape the ruin whelming me?
Didst thou, when nerving thee to this attempt,
Ne'er range thy mind's extent, as some wide hall,
Dazzled by shapes that filled its length with light,
Shapes clustered there to rule thee, not obey,
That will not wait thy summons, will not rise
Singly, now when thy practised eye and hand
Can well transfer their loveliness, but crowd
By thee for ever, bright to thy despair?
Didst thou ne'er gaze on each by turns, and ne'er
Resolve to single out one, though the rest
Should vanish, and to give that one, entire
In beauty, to the world...
... And did not mist-like influences, thick films,
Faint memories of the rest that charmed so long
Thine eyes, float fast, confuse thee, bear thee off,
As whirling snow-drifts blind a man who treads
A mountain ridge; with guiding spear, through storm?
Say, though I fell, I had excuse to fall..." (31)

Dieser auffälligen Ähnlichkeit des Dichters Keats mit Brownings «objektivem» Dichter werden wir im zweiten Teil unsere Aufmerksamkeit noch eingehend zuwenden und dort dann auf dieses Zitat zurückgreifen.

Auch Keats entwickelt einen Dualismus, der große Ähnlichkeit mit demjenigen Brownings hat. (32) Was Keats "Mind" nennt, entspricht Brownings «Seele», was er "Heart" nennt, Brownings «Leib»; sein Begriff der «Seele» deckt sich weitgehend mit Brownings «Selbst». Wenn Keats sagt: "The World, or Elemental space (is) suited for the proper action of Mind and Heart upon each other for the purpose of forming the Soul or Intelligence destined to possess the sense of Identity..." (33), so haben wir hier ein Kräfteschema, welches sich weitgehend mit dem Browningschen — wie es im vorhergehenden dargestellt wurde und wie es im zweiten Abschnitt noch deutlicher erscheinen wird — deckt.

Dieser Dualismus zwischen «Leib» und «Seele», «Fühlen» und «Denken» führte auch Keats zur Aufstellung zweier Menschentypen: den Typus des «Fühlens» — es entspricht dieser Brownings «objektivem» Dichter — nennt Keats "Man of Genius", den des «Denkens» — dies ist Brownings «subjektiver» Dichter — nennt er "Man of Power". (34) Hier wird der Berührungspunkt von Brownings Dualismus mit den romantischen Theorien über "Imagination" und "Fancy", "Reason" und "Understanding", "Poetry" und "Metaphysics" sichtbar. Browning nimmt in seinen frühen Werken offenbar das ewige *Problem der Romantiker* auf — das Problem einer Synthese von «Fühlen» und «Denken», einer Harmonie von «Leib» und «Seele».

Auch mit Shelleys dynamischem Kräfteschema hat Brownings Dualismus einiges gemeinsam. Shelley kennt nämlich ebenfalls einen Dualismus von "Power" und "Love",

«Kraft» und «Liebe» — wobei aber sofort beigelegt werden muß, daß bei ihm das Kräftespiel meist auf einer andern Ebene — nämlich der politischen — erfolgt. "Power" erscheint bei ihm fast identisch mit «Tyrannei», "Love" mit «Freiheit». Wie sein "*Prometheus Unbound*" zeigt, steht das Individuum zwischen diesen beiden Kräften, der «bösen» und der «guten» Macht. Die Aufgabe des heldischen Menschen, des Revolutionärs, des Befreiers ist es, der entarteten Macht Trotz zu bieten und mit Hilfe der «Liebe» sein «Selbst» zu bewahren. Dies ist der Sinn der Worte Demogorgons, mit welchen das Prometheus-Drama schließt. (35)

Daß es gerade diese und ähnliche Gedanken waren, die Browning zu Shelley hingen, zeigt der abschließende Paragraph im "*Essay on Shelley*", wo es heißt:

"His noblest and predominating characteristic I call his simultaneous perception of Power and Love in the absolute, and of Beauty and Good in the concrete, while he throws, from his poet's station between both, swifter, subtler, and more numerous films for the connexion of each with each, than have been thrown by any modern artificer of whom I have knowledge; proving how, as he says,

'The spirit of the worm within the sod,
In love and worship blends itself with God'

-- I would rather consider Shelley's poetry as a sublime fragmentary essay towards a presentment of the correspondency of the universe to Deity, of the natural to the spiritual, and of the actual to the ideal ..." (36)

Hier haben wir die vier Begriffe «Liebe—Kraft» und «Schönheit—das Gute» in einem Satz beisammen; das erste Paar gehört dem Absoluten an, «Liebe» und «Kraft» sind die beiden Erscheinungsformen des Göttlichen — sie nehmen Gestalt an in unserer konkreten Welt in den Formen des «Schönen» und des «Guten». Shelley hat sich, so sagt Browning, zeitlebens bemüht, diese innern Zusammenhänge zwischen den beiden Sphären aufzuweisen.

Die Begriffe «Liebe—Wissen—Kraft» und «Schönheit—Wahrheit—das Gute» gehören zum eisernen Bestand der Romantik; Browning erscheint hier durchaus als Erbe dieser Epoche. Aber ungleich den meisten romantischen Dichtern entscheidet sich Browning nicht eindeutig für eine der beiden Kräfte auf Kosten der andern. Beide — «Liebe» und «Kraft», «Leib» und «Seele», «Fühlen» und «Denken» — sind ihm gleich wert; einzig Keats scheint mit seinem Dualismus Brownings Ansichten vorwegzunehmen.

Browning unterscheidet sich auch von den romantischen Dichtern dadurch, daß er die aktive Rolle des «Wissens» so stark betont. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß er in "*Paracelsus*" «Wissen» in «Kraft» und «Wahrheit» im «Guten» aufgehen läßt. Dies hängt damit zusammen, daß für Browning das menschliche *Handeln* immer mehr zum Brennpunkt des Interesses wird. In seinen ersten Werken hat er gezeigt, wie der subjektive Dichter in Gefahr steht, durch seinen innern Reichtum verblendet, sich frühzeitig vom Leben abzuwenden; er ist für die Welt gleich von Anbeginn gestorben und lebt nur mehr in der Seele. Aber «Wissen» und «Wahrheit» sind wertlos, wenn sie nicht in die Tat umgesetzt werden — angewandtes Wissen aber ist «Kraft» und die angewandte «Wahrheit» wirkt zum «Guten». Wie wir später sehen werden, liegt bei dieser Betonung des Handelns, der Tat eine Beeinflussung von Seiten Shelleys und Carlyles vor.

In "*Sordello*" (1840) wird das *Problem des Zur-Tat-Gelangens* ins Zentrum gerückt. Browning spricht auch in diesem Werk (im I. Buch) von zwei Menschenklassen. Der erste Typus ist «für den Sinnengenuß geschaffen». Mehr als andere Menschen ist er für «Schönheit» empfindlich. Er muß alles «Schöne» lieben und legt, von den schönen aber

leblosen Dingen gebannt, in alle das Leben seiner eigenen Seele. Dadurch wird aber ihre «Liebe» wiederum stärker und so geht es zwischen dem Liebenden und dem Geliebten hin und her, bis der Gegenstand «durch ein göttliches Zeichen alles Irdische abwirft»:

“And the scaled eyeball owns the mystic rod:
Visibly through his garden walketh God.” (37)

Der andere Typus sieht zwar die «Schönheit» auch, aber sie erinnert ihn nur an etwas, das seiner Seele eingeboren ist. Alles, was er sieht, ist «ein Traum, welcher Wahrheit geworden ist», ein Ideal, welches plötzlich Wirklichkeit wird. «So richtet er seine Verehrung, welche die objektiven Seelen nach außen senden, nach innen». (38) Er wird gleichsam zum Narziß. Die Unvollkommenheit aller irdischen Erscheinung im Vergleich mit der eingeborenen Idee läßt die Seele das Leben des Leibes verachten und himmelwärts streben. (39) Dieser Typus ist daher, ähnlich dem Paracelsus (40), ein Schrittmacher der Menschheit, ein Führer zu einer höhern Stufe auf der Leiter, welche die Menschheit zu ersteigen bestimmt ist.

Aber jeder der beiden extremen Typen ist einer persönlichen Gefahr ausgesetzt; der erste neigt dazu, Sklave des geliebten Gegenstandes zu werden, Götzen und Fetische anzubeten. Der letztere aber wird, wenn er einen schwachen Willen hat, entweder die Welt seiner unwert halten und die Einsamkeit aufsuchen, oder aber er wird in seinem Streben, «die gesamte Aufgabe sofort und durch eine einmalige Anstrengung zu vollenden», nie zur ersten Tat und damit zum geduligen stufenweisen Handeln gelangen. (41)

Nach Brownings eigenen Worten ist “*Sordello*” ein “Companion” zu “*Paracelsus*”; beide Helden gehören demselben Typus — um die Terminologie des “*Essay on Shelley*” anzuwenden, dem «subjektiven» Typus — an. Behandelt das erste Werk aber das Schwanen eines subjektiven Menschen zwischen Leib und Seele, Sinnenlust und Seelenfrieden, so wird in “*Sordello*” der Held geschildert, welcher infolge seiner schrankenlosen Pläne an der geringsten und ersten Tat scheitert. (42) *Sordello* besitzt zwar «Wissen» und «Wahrheit», aber er gelangt nie zu «Kraft» und zum «Guten».

Zusammenfassung: Wir haben gesehen, wie vom Erstlingswerk “*Pauline*” bis zum “*Essay on Shelley*” Brownings dualistische Konzeption, von kleinern terminologischen Aenderungen abgesehen, sich konstant verhält. Zugrunde liegen diesem Dualismus die beiden göttlichen Kräfte «Liebe» und «Kraft»; ihre Erscheinungsformen in unserer konkreten Welt sind «Schönheit» und «das Gute»; der Mensch empfängt diese Offenbarungen einerseits durch seinen Leib, anderseits durch seine Seele. Im normalen Menschen halten sich die beiden polaren Kräfte das Gleichgewicht; durch das Ueberwiegen des einen oder andern Teils entstehen jedoch die zwei extremen Menschentypen des Objektiven und des Subjektiven.

Wir haben einige Bezüge zwischen Browning einerseits und Wordsworth, Keats und Shelley anderseits aufgezeigt. Von diesen — mit Ausnahme Keats’ — unterscheidet sich Browning aber dadurch, daß er die antagonistischen Kräfte einander gleichsetzt. Selbst bei Shelley ist “Power” noch das «böse» Prinzip. Bei unserem Dichter sind die beiden Kräfte durchaus gleichwertig und an sich weder «gut» noch «böse» — sondern einfach «göttlich». Ganz neu ist Brownings Betonung des «tätigen Wissens», welches ihn zum Begriff der «Kraft» führt.

Brownings Begriff «subjektiv» deckt sich weitgehend mit dem noch heute üblichen Gebrauch des Wortes. Dagegen hat sein Begriff «objektiv» eine durchaus eigene Qualität. Der «Objektive» holt, nach Browning, aus allen Dingen der Erscheinungswelt die Idee heraus, die er vorher in sie hineinprojiziert hatte; oder besser — die Idee in den Dingen und diejenige in seiner Seele gehen eine so innige Verbindung ein, daß das «Außen» schließlich mit dem «Innen» zusammenfällt. Dieses liebende Aufgehen in der Welt,

dieses pantheistische Allgefühl, würden wir heute kaum mehr objektiv nennen; dies um so weniger, weil Objektivität — wie wir Modernen sie verstehen — nicht nur ein Absehen von der eigenen Person, sondern auch eine absolute Meisterschaft über das Objekt verlangt; Brownings «objektiver» Typus aber ist der Sklave des geliebten Objekts. Tatsächlich hat dieses pantheistische Element im Browningschen Begriff «objektiv» in der Forschung zu manchen Mißverständnissen geführt. So rechnet z. B. C. N. Wenger die Gestalt des Aprile zu den «subjektiven» Gestalten. (43) Hier konnte nur ein Vergleich der einschlägigen Stellen in allen Werken Klarheit schaffen. Beiden Erkenntnisarten, derjenigen durch den Leib — der «objektiven» — wie derjenigen durch die Seele — der «subjektiven» —, liegt bei Browning eben eine idealistische Weltanschauung zugrunde. Dem «Objektiven» wie dem «Subjektiven» geht es letzten Endes um die Erkenntnis der göttlichen Idee, des *eidolon*.

2. Menschheit und Gott

Im Essay wird des weitern der Gedanke ausgedrückt, daß der «objektive» Dichter die Dinge in ihrer Beziehung zur Menschheit, der «subjektive» sie in ihrer Beziehung zu Gott darstelle. Durch die frühern Ausführungen wurde klar gemacht, was Browning damit sagen will. Alles, was die Sinne des «subjektiven» Dichters aufnehmen, wird von ihm im Hinblick auf die eingeborenen Ideen umgedeutet. Im Essay heißt es:

“His own soul is the nearest reflex of that absolute Mind, according to the intuitions of which he desires to perceive and speak...” (44)

Daher sinnt er ständig über sich selbst nach und versucht, «durch sich selbst hindurch in Kontakt mit dem absoluten und göttlichen Geiste zu treten». (45) Er schafft seine Werke «weniger mit Rücksicht auf die vielen Intelligenzen unter ihm als auf die Eine über ihm — jene unvergleichliche Intelligenz, welche alle Dinge in ihrer absoluten Wahrheit versteht» (46); so stellt er die Dinge dar, «wie Gott sie sieht». (12)

Der «objektive» Dichter dagegen ist durch seine verfeinerten Sinne und die tiefe Liebe zu allen Erscheinungen dazu prädestiniert, zu sehen, wie «Gott sichtbar durch seinen Garten wandelt». (37) Während der «subjektive» Dichter in der Stille der Natur dem Gott in seinem Innern lauscht, sucht der «objektive» die lärmende Menschenwelt auf, «die unruhigen, komplexen aber noch unvollkommenen Aeüßerungen der Naturphänomene, wie sie sich in den mannigfaltigen Erfahrungen des Menschen spiegeln». (9) Weshalb aber interessiert den objektiven Dichter besonders «der Organismus der Menschheit in Aktion»? (11) Dieser Gedanke taucht immer wieder auf. Der Sprecher in “*Pauline*” möchte «alles Leben nachleben dort, wo es am stärksten pulst» (18); Aprile ruft aus:

“Every passion sprung from man, conceived by man,
Would I express and clothe in its right form...” (47);

und Sordello erhält vom Erzähler — Browning — den Rat:

“Let essence, whatsoe’er it be, extend —
Never contract. Already you include
The multitude; then let the multitude
Include yourself; and the result were new:
Themselves before, the multitude turn you.
This were to live and move and have, in them,
Your being...” (48)

Immer geht es der «Liebe» darum, in den tausend wechselnden Gestalten aufzugehen, immer versenkt sich der «objektive» Dichter liebend in einer Gestalt, während der «sub-

jektive» Dichter die Menschen wie Masken benützt, durch welche immer nur er selbst spricht.

In dieser Betonung des Menschen und seiner Stellung als *Spiegel der Erscheinungswelt* — in dieser seiner Funktion und Bedeutung für den Dichter können wir einen weiteren Berührungspunkt zwischen Browning und Wordsworth erblicken. In seinem „Preface“ zu den „*Lyrical Ballads*“ (1800) schreibt Wordsworth den folgenden Satz über die Aufgabe des Dichters: „... He considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting properties of nature ...“ (49) Für den Dichter Wordsworths wie für den «objektiven» Dichter Brownings ist der Mensch also der Brennpunkt, in dessen Fühlen und Denken der ganze Kosmos zusammengefaßt wird. In dem Geist eines jeden Menschen steckt ein — zwar von Mensch zu Mensch verschiedenes — Miniaturmodell, eine Skizze des Kosmos. Durch die Darstellung und Verknüpfung aller dieser verschiedenen Skizzen hofft der «objektive» Dichter den wirklichen Kosmos, das allen diesen Skizzen zugrundeliegende Vorbild, rekonstruieren zu können. Dies ist der tiefere Grund für Brownings und Wordsworths liebevolles Interesse für das «Menschliche».

Wordsworth betont aber auch, wie Browning, die erzieherische Funktion des Dichters. «Der Dichter ist ein Mensch, der zu Menschen spricht.» (50) Seine Aufgabe ist es, «die Sphäre des menschlichen Empfindungsvermögens zu weiten — dies zum Entzücken, zur Ehre und zum Wohle der menschlichen Natur». Dasselbe verlangt Browning von seinem «objektiven» Dichter: er versenke sich nicht — wie der «subjektive» Dichter — in sich selbst, sondern spreche zur «Versammlung aller Geister dieser Welt» (51); er verhilft «den weniger begabten Menschen zum tiefern Verständnis und zum Genuße des reinen Objekts» (intelligences which, save for such assistance, would have missed the deeper meaning and enjoyment of the original objects); er «bestätigt die Errungenschaften verwandter Geister» (corroberate their impressions of things known already) und «fügt neue Fakten des ewig sich wandelnden Seins zu der bereits bestehenden Sammlung» (supply themselves with new — sic! — from whatever shows in the inexhaustible variety of existence may have hitherto escaped their knowledge). (52) Wordsworth und Browning betrachten diesen Dichtertypus also gleichsam als wissenschaftlich an einem kosmischen Modell, einem Schema, arbeitenden Intellekt. An die Stelle der *Vision* eines einzelnen Sehers tritt die *Zusammenarbeit* vieler Geister.

Allerdings wird diese Idee von der Aufgabe des Dichters Gott und der Menschheit gegenüber nicht allein von Wordsworth vorausgenommen. Die meisten Dichter der Romantik betrachten ihren Beruf als Berufung, als aufbauendes und bahnbrechendes Amt. Ja, Shelley in seinem Essay „*Defence of Poetry*“ (1821; erschienen 1840) nennt die Dichter sogar:

“The unacknowledged legislators of the world ..., the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present...” (53)

Was Brownings Denken aber grundlegend von demjenigen der meisten romantischen Dichter unterscheidet, das ist seine neue *Geschichtsauffassung*. Fast alle Romantiker stehen mitten im geschichtlichen Geschehen und nehmen — sowohl theoretisch wie praktisch — leidenschaftlichen Anteil; beinahe einstimmig verurteilen sie ihre Gegenwart und glauben im Rückblick über die Vergangenheit, in der fernen Jugendzeit der Menschheit das «goldene Zeitalter» zu entdecken. Die Weltgeschichte erscheint ihnen als absteigende

Linie, welche gegenwärtig ihren tiefsten Punkt erreicht hat. Browning dagegen sieht die Geschichte von einem überzeitlichen Standpunkt aus; er betrachtet sie als eine Seite des riesigen kosmischen Mechanismus, der ewig unvollendet doch immerfort sich der Vollendung annähert. Seine Auffassung der Geschichte basiert daher auf der Konzeption der *ewigen Progression* und wird am besten symbolisch dargestellt als Spirale.

Zwar vergleicht auch der romantische Denker die Weltgeschichte manchmal mit dem Menschenleben, spricht von der «Jugend», dem «Mannesalter», der «Reife» und dem «Zerfall» der Menschheit und nennt die Zeitalter nach antikem Vorbild «eisern», «golden», «silbern» und «blechern». (54) Die Menschheit muß, seiner Ansicht nach, diese vier Stadien immer wieder durchlaufen, und so erscheint ihm die Geschichte als fortwährendes, monotones Wiederholen, als in sich selbst zurücklaufende Kreisbewegung. Browning geht einen Schritt weiter; er denkt nicht nur in «Zeitaltern», sondern in «Weltaltern». So erkennt er, daß die Bewegung nicht zu ihrem Anfangspunkt zurückkehrt, sondern daß sie sich in einer spiraligen Bahn immer höher schraubt.

Das Geschichtsmodell der Romantiker kann man mechanistisch, dasjenige Brownings organisch nennen. Im ersten Fall ist die Geschichte einer Uhr zu vergleichen, die, abgelaufen, immer wieder aufgezogen werden muß; im zweiten Fall erscheint sie als unendliche Stadien durchlaufender Organismus. Von der Gesamtschau des Kosmos aus, und danach strebt Browning, erscheint ein jeder Augenblick in dieser Entwicklung wesentlich; der Betrachter wird daher die Augenblicke nicht bewerten, nicht als «gut» oder «schlecht» klassifizieren — vor ihm, wie vor Gott, sind alle Daseinsformen gleich.

Es scheint, daß bereits Wordsworth versuchte, die geschichtliche Entwicklung von einer *Gesamt-Weltschau* aus positiv zu deuten. Ein Versuch in dieser Richtung wird in seiner *“Excursion”* unternommen. (55)

Für die Stellung des Dichters innerhalb der Menschheit hat diese neue Geschichtsauffassung einige wichtige Folgen. Er ist nicht mehr ein in diese Welt verschlagener Prophet, der den bösen Zeitgenossen den Untergang prophezeien muß, und auch nicht ein Herkules, der durch seine bloße Willenskraft die Welt auf einen Schlag glücklich machen kann. Er ist ein «Werkmann» — Browning nennt den «objektiven» Dichter *“fashioner”* und *“maker”* — unter vielen andern Werkleuten, die während Jahrtausenden am kosmischen Weltbild wie an einem gotischen Dom gebaut haben. Das *“Essay”* enthält hierüber eine außerordentlich aufschlußreiche Stelle (56); dieses aus einem Satz bestehende, zwei Seiten lange Zitat lautet in der Umschreibung — in welcher wir unsere eigenen Anmerkungen in eckige Klammern gesetzt haben:

«Die Aufgabe des Dichters [sei er nun ‚subjektiv‘ oder ‚objektiv‘] ist es, das Universum, die Natur und den Menschen in ihrem gegenwärtigen Zustand der Vollkommenheit in Unvollkommenheit — perfection in imperfection — zu sehen.» [So soll der Dichter durch jede irdische Gestalt hindurch die göttliche Idee — sei es nun als «Liebe» oder als «Kraft» — zu erkennen suchen.]

«Das partielle ‚Gute‘ und ‚Schöne‘, das er vorfindet, darf der Dichter nicht an sich bestehen lassen, sondern er muß versuchen, die bisher erreichte Stufe auf dem einen oder andern Gebiet [der ‚objektive‘ Dichter im Reiche der ‚Schönheit‘, der ‚subjektive‘ im Reiche des ‚Guten‘ und ‚Wahren‘] zu überwinden und ein immer höheres ‚Gutes‘ und ‚Schönes‘ zu erreichen. Er trachte, bis zum höchsten ‚Guten‘ und ‚Schönen‘ vorzudringen — bis zum Göttlichen an sich.»

«So wie der Dichter früher den Menschen gelehrt hat, das Göttliche in der Natur, in der Herrlichkeit des Sonnenaufganges, in dem Mysterium des Sees zu erkennen, indem er die Natur mit den Gedanken und Gefühlen des menschlichen Herzens belebte und sie

dem Betrachter so näher brachte; so zählt die Natur, die Welt der ‚Schönheit‘, nun ein Vielfaches zurück. Wenn man nämlich an die Offenbarungen Gottes in diesem Reich der ‚Schönheit‘ glaubt, so kann man von dessen Göttlichkeit auf eine parallele Göttlichkeit im Reiche des ‚Guten und Wahren‘ schließen. So schaut der Dichter, durch die Göttlichkeit der Natur sicher gemacht, visionär das Ideal des zukünftigen Menschen.»

«Indem der Dichter aber die nächste Entwicklungsstufe der Menschheit vorbereitet, indem er seine Konzeption vom Menschen immer höher hinaufhebt und immer reiner sieht, verfeinert er sein eigenes Erkenntnisvermögen auf eine solche Weise, daß ihm schließlich die Schau des Göttlichen geschenkt wird; er sieht schließlich nicht mehr die verschiedenen Formen des Menschlichen, sondern die ewig gleiche Form des Göttlichen (no longer the eventual Human, but the actual Divine).»

«Von dieser seiner Aufgabe», so schließt Browning, «darf sich der Dichter auf keinen Fall ablenken lassen, weder dadurch, daß sich seine Sinne leicht mit dem gegenwärtigen Zustand des ‚Guten‘ und ‚Schönen‘ abfinden, noch dadurch, daß er glaubt, es auch nicht weiter als seine Vorgänger bringen zu können. Auch soll er nicht aus falscher Ehrfurcht und Bescheidenheit davor zurückschrecken, die Konventionen der Vorgänger zu zerstören.»

Soweit das Zitat. Damit stehen wir im Kernpunkt von Brownings Anschauungen über die Kunst und ihre Aufgabe. Wir erkennen, daß es Browning um ein Letztes geht — nämlich einerseits um ein Hinaufziehen des Menschen zu Gott hin — dies ist die Aufgabe des «subjektiven» Dichters — und anderseits um ein Herabziehen Gottes vor des Menschen Angesicht — dies vollbringt der «Objektive».

Zusammenfassung: Zu den vier Gegensatzpaaren im vorigen Kapitel (Liebe—Kraft, Schönheit—das Gute, Leib—Seele, objektiv—subjektiv) kommen hier zwei weitere, nämlich einerseits «Naturreich—Menschenreich» und anderseits «Menschenreich—Gott». Das «Naturreich» verhält sich zum «Menschenreich», das «Menschenreich» verhält sich zu «Gott» wie der «Leib» zur «Seele».

Zwischen «Naturreich» und «Menschenreich», zwischen dem Reich der «Schönheit» und dem des «Guten und Wahren», zwischen dem «objektiven» und dem «subjektiven» Dichter — findet ein edler Wettstreit statt. Aus diesem Gegenspiel resultiert eine Tendenz des ganzen Kosmos zu Gott hin.

So hat André Gide nicht unrecht, wenn er sagt: «Son (Brownings) prismatic univers intérieur laisse, à chacun des êtres qu'il crée, sa part de rayons multicolores dont le faisceau formera Dieu ... L'œuvre entière de Browning: Dieu vu à travers des âmes. Chacune, selon son indice, ne réfracte que quelques couleurs du rayon.» (57)

Ist es ein Zufall, daß Gide hier genau dasselbe Bild verwendet, mit welchem Browning selbst in einem seiner ersten Briefe an Elizabeth Barrett, seine spätere Gattin, die ihm eigene Arbeitsweise charakterisiert hat? Er schreibt:

“You speak out, *you* — I only make men and women speak — give you truth broken into prismatic hues, and fear the pure white light, even if it is in me, but I am going to try...” (58)

Wenn Browning den «objektiven» Dichter als Material die «Menschheit» wählen läßt, so erfolgt dies darum, weil, seiner Meinung nach, die nächste Entwicklungsstufe auf diesem Gebiet, im Reiche des «Guten und Wahren», erkämpft und errungen werden muß. Seine «subjektiven» Vorgänger haben die Natur mit menschlichen Gefühlen erfüllt und so das Reich der «Schönheit» vollendet. Nun ist es am «objektiven» Dichter, seine «Liebe» auf die Menschen zu richten und das ihnen innewohnende Reich des «Guten und Wahren» im neuen Menschen immer reiner zu verkörpern.

3. Pantheismus und Deismus

Die Weiterentwicklung des Gedankens vom Wettstreit der beiden Dichtertypen führt zur Auffassung, der «objektive» Dichter spiele in der Geistesgeschichte die Rolle des Zerstörers, Neubeginners und Sammlers; der «subjektive» Dichter die des Ordners, Vollenders und Systembilders.

Der «subjektive» Dichter, so führt Browning im *“Essay on Shelley”* aus, «ist die letzte Erfordernis eines jeden reifen Zeitalters». (59) Er ist ein Vollender. In der Geistesgeschichte gibt es «eine Zeit, wo das allgemeine Auge gleichsam alle Phänomene der Umwelt — seien sie nun geistig oder materiell — in sich aufgenommen hat; in diesem Augenblick wünscht es eher die genauere Bedeutung seines derzeitigen Besitzes zu erfahren, als diesen Besitz durch weitere noch unbekannte Eindrücke zu vermehren. Da erhält der ‚subjektive‘ Dichter mit den höhern Visionen nun eine Gelegenheit, die in ihren halben Erkenntnissen stecken gebliebenen Mitmenschen zu seiner eigenen Sphäre hinaufzuziehen, indem er auf die Bedeutung der Einzelercheinungen hinweist und den allen Erscheinungen gemeinsamen Sinn (the universal meaning) herausstellt.» (60) So ordnet der «subjektive» Dichter die Details der Erfahrungswelt in ein übersichtliches Ganzes ein und gibt eine plausible Hypothese von ihrer Zusammengehörigkeit. «Die positiven aber bisher einander widerstreitenden Fakten vereinigen sich unter ein Gesetz, welches ihre innere Harmonie aufdeckt; nun ist es am ‚subjektiven‘ Dichter, diese sichtbarwerdende neue Sprosse der mächtigen Leiter zu ersteigen, welche in vielen Stufen emporführt». (61)

Aber auch der «objektive» Dichter hat eine wichtige Funktion beim Erklimmen einer neuen Stufe in der Geschichte der Menschheit. Browning sagt darüber folgendes:

“A tribe of successors (Homerides)... dwell on his (des «Subjektiven») discoveries and reinforce his doctrine; till, at unawares, the world is found to be subsisting wholly on the shadow of a reality, on sentiments diluted from passions, on the tradition of a fact, the convention of a moral, the straw of last year's harvest. Then is the imperative call for the appearance of another sort of poet, who shall at once replace this intellectual rumination of food swallowed long ago, by a supply of the fresh and living swathe; getting a new substance by breaking up the assumed wholes into parts of independent and unclassified value, careless of the unknown laws for recombining them...” (62)

So wird der «objektive» Dichter zum Zerstörer des Alten und zum Neubeginner des Neuen. Er ist aber gleichzeitig auch ein Sammler von bisher unentdeckten Tatsachen der Erscheinungswelt. «An seine Mitmenschen verschwendet er Objekte für ihr äußeres, nicht ihr inneres Auge; für ihren Gebrauch formt er eine neue Schöpfung, welche sich von der alten grundlegend unterscheidet und welche sich mit dem Recht des Lebendigen gegenüber dem Toten (by the right of life over death) an die Stelle der frühern Schöpfung setzt.» (63) Immer wieder betont Browning die Wichtigkeit dieser Rückkehr zu Erde. So sagt er anderorts: «Diese Welt kann nicht ausgelernt und dann beiseitegeworfen werden, sondern man muß ständig zu ihr zurückkehren und sie wieder lernen.» (64) «Wir können nicht umhin, diese unsere Welt immer wieder sowohl als Ausgangspunkt wie auch als Basis zu wählen — denn sie ist das immer gleichbleibende rohe Material, mit welchem der Geist zu arbeiten hat.» (65)

Beide Typen — der «Objektive» wie der «Subjektive» — geben also eine Interpretation aller vorhandenen materiellen und geistigen Fakten; jeder schafft ein seiner Anlage und Denkart angemessenes Modell des Kosmos. Wir erlauben uns, die verschiedene Einstellung

der beiden Typen hier vorausnehmend kurz zu skizzieren. Eine eingehendere Behandlung folgt auf Seite 32 ff.

Der «Objektive», dessen «Leib» sich in dieser Welt zu Hause fühlt, der mit seinen Sinnen alle Erscheinungen lieben muß und der — in den Worten Brownings — Gott sichtbar durch seinen Garten wandeln sieht, wird natürlich zu einer pantheistischen Auffassung des Kosmos neigen. Frohgemut vertraut er sich der Flut des Lebens an und läßt sich von einem Sinneseindruck zum nächsten tragen — immer im Bewußtsein der Gegenwart des Göttlichen.

Sucht sich der «Objektive» der Umwelt anzugleichen, so strebt der «Subjektive», im Gegensatz dazu, nach einer Angleichung der Umwelt an sein eigenes «Ich». Er vergleicht ständig die unvollkommene äußere Form der Dinge mit den seiner Seele eingeborenen Ideen. Während das kosmische Weltbild des «Objektiven» durch neue Sinneseindrücke und Erfahrungen ständig erweitert wird, neigt der «Subjektive» zu einem starren Festhalten am einmal logisch entwickelten System. Unter dem Begriff *System* verstehen wir im folgenden immer die endgültige Anordnung eines Mannigfaltigen zur einem einheitlichen und wohlgegliederten Ganzen. Da aber die «Naturphänomene in ihrer unruhigen, komplexen und noch unvollkommenen Form» (9) dieses System ständig gefährden, kann sich der «Subjektive» kaum je zum lebensfreudigen Ja des «Objektiven» bekennen, und die Umwelt wird ihm Gott eher verbergen als offenbaren. Im Gegensatz zum «Objektiven» wird er Gottes Hand in der Schöpfung nur schwer erkennen und sich daher einer eher deistischen Auffassung des Kosmos zuwenden, welche der Gottheit einen Platz außerhalb des Kosmos zuweist.

Bevor wir aber die Folgen dieser «subjektiven» Einstellung behandeln, müssen wir erst unsere Erkenntnisse über Brownings kosmisches Weltbild befestigen und weiter ausbauen. Seine diesbezüglichen Gedanken sind außerordentlich stark von Carlyleschen Ideen beinflußt. Ueber sein "*Essay on Shelley*" schreibt unser Dichter 1851 an Carlyle:

"I have put down a few thoughts that presented themselves — one or two in respect of opinions of your own (I mean that I was thinking of those opinions while I wrote). However it be done, it is what I was 'up to' just now, and will soon be off my mind." (66)

Welches aber sind nun diese «opinions»? Es handelt sich um folgende drei Prinzipien:

- a) Das Prinzip der «Vollkommenheit in der Unvollkommenheit»;
- b) das Prinzip der Selbstzerstörung und Wiedergeburt;
- c) das Prinzip des «Täters».

a) Das Prinzip der «Vollkommenheit in der Unvollkommenheit»

Wie bereits ausgeführt wurde, betrachtet die Romantik im allgemeinen die Geschichte als eine absinkende Linie, welche vom paradiesischen Zustand der Unschuld bis zum gegenwärtigen Tiefpunkte führt. Im Gegensatz dazu sieht Browning — und mit ihm Carlyle — den geschichtlichen Verlauf als aufsteigende Linie, als Leiter oder Spirale. Beide betrachten die äußere Erscheinungswelt als bloße Schau, als symbolische Offenbarung des Göttlichen. Im Gegensatz zum innern Kosmos der Seele, in welcher die Ideen rein vorhanden sind, ist das Göttliche in der Wirklichkeit mit den Unvollkommenheiten der Materie behaftet; die Erscheinungswelt ist daher *Vollkommenheit in der Unvollkommenheit* (perfection in imperfection) — es bleibt in ihr immer ein Rest von Unklarheit übrig. «Liebe» erscheint zwar in ihr in der Form von «Schönheit», aber erst der betrachtende Mensch, der «Objektive», befreit die immanente Idee von allen äußern Zufällig-

keiten. Seine Aufgabe ist es, das kosmische Weltbild immer mehr vor den materiellen Schalen und Verhüllungen zu reinigen. Obwohl sich «Liebe» zwar nie ganz rein als «Schönheit» offenbaren wird, führt die geschichtliche Entwicklung doch von einem Zustand der Unwissenheit und Verblendung zu einer immer klareren Schau des Göttlichen in der Erscheinungswelt und in der Geschichte.

Daher ist, nach Browning, die Aufgabe des Dichters, alle Fakten der Erscheinungswelt in ihrem innewohnenden Grade der Vollkommenheit aus der unvollkommenen Schale herauszulösen; er soll «die unruhigen, komplexen aber noch unvollkommenen Aeüßerungen der Naturphänomene, wie sie sich in den mannigfaltigen Erfahrungen des Menschen spiegeln» (9) gereinigt darstellen. Dieser Gedanke von der verborgenen Vollkommenheit, von dem ewigen Streben des Menschen nach der reinen Schau des Göttlichen, geht über Carlyle auf Fichte zurück; in der «Vorlesung über die Bestimmung des Gelehrten» schreibt letzterer: «Vollkommenheit ist das höchste unerreichbare Ziel des Menschen; Vervollkommnung ins Unendliche aber ist seine Bestimmung». (67) Carlyle variiert diese Idee in seinen Schriften folgendermaßen:

“All things wax, and roll onwards; Arts, Establishments, Opinions, nothing is completed, but ever completing...” (68)

und nochmals an einer andern Stelle:

“The body of all the things Nature gave harbour to is imperfection, an element of light in darkness: to us they have to come embodied in mere Logic, in some merely scientific Theorem of the Universe; which cannot be complete...” (69)

Die Uebereinstimmung mit Browning ist offenbar. Da aber jedes “Theorem of the Universe”, jedes kosmische Modell, notwendig unvollkommen ist, entsteht die Notwendigkeit, die gewonnenen Systeme immer wieder zu zerstören und aus den zertrümmerten Bruchstücken ein neues, noch vollkommeneres Weltbild zu erbauen.

b) *Das Prinzip der Selbstzerstörung und Wiedergeburt*

Wir haben gesehen, wie der «objektive» Dichter Brownings die im Erstarren begriffenen Systeme des «subjektiven» Dichters «in voneinander unabhängige und unklassierte Teile» zerbricht (62); Browning unterstreicht die Wichtigkeit dieser Mission:

“There may be no end of the poets who communicate to us what they see in an object with reference to their own individuality; what it was before they saw it, in reference to the aggregate human mind, will be as desirable to know as ever...” (70)

Der Zerstörer und Neubeginner gehört also zum Ordner und Vollender wie der Leib zur Seele; alle Verkörperungen des Göttlichen, alle Symbole oder «Idole» — so werden sie von Carlyle genannt — tragen ihren Tod mit sich, so wie der Leib den Tod in sich trägt. Immer wieder wählt die Idee einen neuen Leib und steigt durch alle Formen hindurch zu stets reineren Verkörperungen, — ohne jedoch jemals ganz rein — als Gottheit selbst — irdischen Augen erscheinen zu können. Carlyle sagt: “The body of all Truth dies; and yet in all, I say, there is a soul which never dies...” (71) Er braucht für diese immer wiederkehrende Selbstvernichtung und Wiedergeburt das Symbol des Vogels Phönix; im “*Sartor Resartus*” lehrt er: “In the business of Destruction, as this also is from time to time a necessary work, thou findest a like sequence and perseverance... Find Mankind where thou wilt, thou findest it in living movement, in progress faster or slower; the Phoenix soars aloft, hovers with outstretched wings, filling Earth with her

music; or, as now, she sinks and with spheral swan-song immolates herself in flame, that she may soar the higher and sing the clearer..." (72)

Wie Browning unterscheidet auch Carlyle zwei Typen — nämlich den «Helden», welcher aufbaut neben demjenigen, welcher zerstört: "Thus then, as we have seen Great Men, in various situations building-up Religions, heroic Forms of human Existence in this world, Theories of Life worthy to be sung by a Dante, Practices of Life by a Shakespeare, — we are now to see the reverse process; which also is necessary, which also may be carried-on in the Heroic manner... The finished Poet, I remark sometimes, is a symptom that his epoch itself has reached perfection and is finished; that before long there will be a new epoch, new Reformers needed..." (73)

Die Aehnlichkeit dieser Formulierung mit der auf Seite 23 zitierten Stelle aus dem "*Essay on Shelley*" ist auffällig; aber auch anderorts findet man in Carlyles Schriften oft Wendungen, die an das vorliegende "*Essay*" erinnern. So spricht Browning z. B. von der "intellectual rumination of food swallowed long ago" und klingt damit eine Stelle Carlyles an, wo der letztere über die abgestorbenen und erstarrten Systeme spricht und solche Zeitpunkte "hours of mastication and rumination" nennt. (74)

Darin aber unterscheidet sich Browning von Carlyle, daß er beide Funktionen, die aufbauende wie die zerstörende, dem Dichter zuschiebt. Das Zerschlagen der erstarrenden Form ist bei Carlyle die Aufgabe des «Reformers» — die Mission eines Luther oder eines John Knox. Dennoch lassen sich auch in diesem Punkt Parallelen zwischen den Gedanken der beiden Männer finden.

c) Das Prinzip des «Täters»

Browning nennt den «subjektiven» Dichter "Seer", den «objektiven» aber "Fashioner" oder "Maker-see". (75) Nachdem er die Eigenschaften und Funktionen des «objektiven» Typus — wie sie im vorhergehenden dargestellt worden sind — aufgezählt hat, schließt er mit dem Satz: "Such a poet is properly the 'ποιητής', the fashioner..." (76) Die Grundbedeutungen dieses griechischen Wortes, auf welche er damit ausdrücklich hinweist, sind: «Täter, Vollbringer, Erfüller, Erfinder, Schöpfer, Erzeuger» (77) — alles Ausdrücke, welche auf den aktiven Charakter dieses Dichtertypus hinweisen.

Worin besteht nun aber diese *Aktivität* des «Objektiven»? Wir haben gesehen, daß er die erstarrenden Systeme zerbricht, daß er die Abstraktionen der «subjektiven» Denker aufs neue mit dem Leben in Verbindung setzt. Er hat aber noch eine spezielle Aufgabe, welcher wir uns nun zuwenden wollen.

Im "*Sordello*" unterscheidet Browning drei Arten von Künstlern. Auf der untersten Stufe stehen die «Nachahmer», welche einfach beschreiben, was sie gesehen haben; höher steht bereits der «Seher» — der «subjektive» Dichter — welcher den Sinn des Gesehenen visionär erfaßt; der beste Künstler aber, der «Sehend-Machende», sucht seine Gabe der visionären Schau den Mitmenschen mitzuteilen (imparts the gift of seeing to the rest). (78) Wir haben diese Unterscheidung schon im zweiten Kapitel, S. 20, angetroffen: der «Subjektive» sucht für sich allein nach einer Schau des Göttlichen; die «Objektiven» dagegen bilden gleichsam eine Arbeitsgemeinschaft, eine Akademie des Göttlichen. Der «Subjektive» denkt nur an sich selbst, während der «Objektive» die Mitmenschen belehren und fördern will.

Browning — selbst ein «Objektiver», ein «Sehend-Machender» — definiert seine Absicht im "*Sordello*" folgendermaßen:

“... And therefore have I moulded, made anew
A Man, and give him to be turned and tried,
Be angry with or pleased at. On your side,
Have ye times, places, actors of your own?
Try them upon Sordello when full grown...” (79)

Wir haben gesehen, daß Browning — wie auch Wordsworth — den menschlichen Geist als Spiegel betrachtet, welcher «die unruhigen, komplexen aber noch unvollkommenen Erscheinungsformen der Naturphänomene reflektiert» (9); in dem menschlichen Hirn befindet sich ein Miniaturmodell des Kosmos. Der «objektive» Dichter nun zeigt den Mitmenschen eine möglichst große Zahl solcher Menschen mit den ihnen eigenen Skizzen des Kosmos; durch Vergleichung wird es ihnen vielleicht möglich sein, das allen gemeinsame Vorbild zu rekonstruieren; sie würden dann «nicht mehr nur die verschiedenen Formen des Menschlichen sehen, sondern die ewig gleiche Form des Göttlichen (no longer the eventual Human, but the actual Divine)». (56)

So erscheint der «objektive» Dichter Brownings als Mitglied einer geheimen Sekte, welche sich seit Jahrtausenden bemüht, die Erscheinungswelt von den ihr anhaftenden materiellen Schalen zu befreien. Ihre Werke sind «Gebrauchsgegenstände» — “things fashioned” (82) — der Menschheit, oder um es noch deutlicher zu sagen: Ihre Werke sind metaphysische Metermaße, welche dazu dienen, die Umrisse des Göttlichen immer klarer aus der Erscheinungswelt herauszulösen.

Alle übrigen Menschen gehören eigentlich dem «subjektiven» Typus an; sie benützen diese Vielheit von menschlichen Leben, von künstlerisch dargestellten individuellen Skizzen des Kosmos, um zu einer eigenen Konzeption zu gelangen. Ein jeder Mensch, der diesen «objektiven» Kunstwerken gegenübertritt, baut sich aus den vielen, teils widerstreitenden Gedanken und Konzeptionen eine eigene «subjektive» Weltanschauung. Und jeder «subjektive» Mensch mit seinem Miniaturmodell des Kosmos bietet sich wiederum dem «Objektiven» als Stoff dar, aus welchem der letztere einen neuen «Gebrauchsgegenstand» der Menschheit bildet. Dies ist, nach Browning, die geistesgeschichtliche Entwicklung der Menschheit.

Diese Konzeption des «Täter-Dichters» wird niemals in all ihren Einzelheiten auf Carlyle zurückgeführt werden können; sie ist Brownings persönlichstes Gedankengut. Doch scheint Carlyle Browning in einem wichtigen Punkte angeregt zu haben — nämlich durch seine Betonung der «Tat». So schreibt er z. B.: “Every man, as I have stated somewhere, is not only a learner but a doer: he learns with the mind given him what has been; but with the same mind he discovers farther, he invents and devises somewhat of his own... It is the history of every man; and in the history of Mankind, we see it summed-up into great historical amounts, — revolutions, new epochs...” (80) Wie bei Browning hat auch bei Carlyle der «Täter» die Aufgabe, abstrakte Ideen zum Leben zurückzuführen und erstarrte Systeme zu zerbrechen; und da Carlyle jedem Menschen das Recht zugesteht, sich «täterisch» einzusetzen, kann man folgern, daß er auch dem Dichter diese reformatorische und revolutionäre Mission nicht ganz versagen wird.

Zusammenfassung: Sein Vertrauen ins Leben und seine «Liebe» zu den Dingen der Erscheinungswelt führt den «Objektiven» zu einer pantheistischen Weltanschauung; der «Subjektive» dagegen, dem alles «Unvollkommene» ein Dorn im Auge ist und der nicht verstehen kann und will, warum sich «Außen» und «Innen» so sehr widersprechen, wird zum Deisten.

Erscheinungswelt und Geschichte stellen sich, nach Browning, dem menschlichen Auge als «Vollkommenheit in Unvollkommenheit» dar. Das Streben der gesamten Menschheit

geht danach, die «Vollkommenheit», das rein Göttliche, von den anhaftenden materiellen Schalen zu befreien.

Der «Objektive» trägt dazu bei, indem er Material anhäuft und die verschiedenen, individuellen Skizzen des Kosmos miteinander vergleicht. Der «Subjektive» dagegen versucht eine Synthese, indem er nicht von den Einzelheiten der Wirklichkeit ausgeht, sondern von der ihm eingeborenen idealen Gesamtkonzeption des Kosmos. Die Methode des Ersten ist — um einen modernen Terminus zu gebrauchen — «analytisch», die Methode des zweiten «synthetisch». Da aber eine jede Synthese notwendig «unvollkommen» ist und einer nächsten, reineren Platz machen muß, hat sie lediglich den Wert eines Dokuments. Es ist Aufgabe des «Objektiven», alle bestehenden «subjektiven» Systeme miteinander zu vergleichen, ihren Grundcharakter festzustellen und die Beziehung zwischen der jeweiligen Weltanschauung und ihrem Schöpfer zu erhellen. Faßt der «Subjektive» das gesamte Denken einer Epoche in seiner Synthese abschließend zusammen, so muß der «Objektive» — als Neubeginner — aus der Reihe heraustreten und das Denken und Sein aller «subjektiven Existenz» gleichzeitig vor Augen haben. Aus allen formt er ein Schema von Beziehungen, aus welchem die nächste Generation das Material zu den wiederum nur «subjektiven» Synthesen beziehen kann. Was der «Subjektive» aufbaut, reißt der «Objektive» wieder nieder. So pendelt die Menschheit ständig zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen *subjektiver Synthese* und *objektivem Chaos*, zwischen der Vollendung eines Kreises und dem Neubeginn des nächsten Kreises; für das sterbliche Auge unsichtbar erklimmt sie so Stufe um Stufe der mächtigen Leiter, welche in die Unendlichkeit hineinragt — hin zu Gott.

Alles in allem erscheint der Einfluß Carlyles auf Browning — besonders was seine Auffassung der Geschichte anbelangt — von tieferer Bedeutung. Dies ist nicht verwunderlich, denn Browning war während längerer Zeit ein Intimus des seltsamen Mannes. (81) Wie wir gesehen haben, geht Carlyles dynamische Entwicklungstheorie mit Brownings frühem Dualismus eine enge Verbindung ein.

Unsere Ergebnisse werfen neues Licht auf Brownings dualistische Konzeption. Diesem Dualismus muß ein Gefühl zugrundeliegen, welches alle menschliche Erkenntnis als nur relativ betrachtet, als bedingt durch das Verhältnis, in welchem der Erkennende zu dem Objekt der Erkenntnis steht, durch den Standpunkt, den er einnimmt, und durch seine individuelle psycho-physische Organisation. Alle Systeme, auch jene, welche sich den Anschein der Endgültigkeit geben, tragen, nach Brownings Auffassung, den Stempel des hervorbringenden Intellekts, sind «subjektiv» gefärbt und daher «unvollkommen».

Aber der Dichter verwandelt gerade diese Unvollkommenheit des Erkenntnisaktes in eine Tugend; denn was noch unvollkommen ist, hat die Möglichkeit der Höherentwicklung, — so gelangt Browning zum Prinzip der «ewigen Progression». An die Stelle des starren philosophischen Systems setzt er ein Modell des Kosmos, das dieser ständigen Bewegung und Entwicklung Rechnung trägt und fähig ist, eine jede neue Stufe der Progression in sich aufzunehmen. So gelangt der Dichter zu einer *pluralistischen Weltanschauung*, welche extreme Systeme — wie z. B. Pantheismus und Deismus — nebeneinander als gleichberechtigte Interpretationen der Erfahrungswelt bestehen läßt.

Dabei ist es wesentlich, daß die Systeme nicht in ihrer abstrakten Gestalt, sondern gesamthaft mit dem hervorbringenden Intellekt, der ganzen körperlichen und geistigen Existenz ihrer Autoren betrachtet werden. Browning stellt nicht Vergleiche an mit philosophischen Systemen, sondern mit ganzen Lebenskomplexen. Dadurch wird er auf zwei grundsätzliche Existenzmöglichkeiten geführt, auf die «objektive» und die «subjektive» Anlage, in welchen beiden sich die Erscheinungswelt entsprechend widerspiegelt. Durch die Reduktion aller Dinge auf ihr Wesen gelangt Browning so auch zu den beiden Grundformen des Göttlichen: «Kraft» und «Liebe».

4. Die unpersönliche oder «dramatische» und die persönliche Gestaltungsweise

Es wurde bereits in frühern Kapiteln — besonders im ersten und dritten — der eine oder andere Grund dafür angeführt, weshalb der «objektive» Dichter hinter seinem Werk verschwinde, während das Werk des «subjektiven» Ausdruck seiner gesamten Persönlichkeit sei. Der «Objektive» schildert die besondere Anlage fremder Existenzen; der «Subjektive» aber macht sich selbst zum Gegenstand der Darstellung. Der erstere gibt Fakten in ihrer rauhesten Form, in ihrer ganzen «Unvollkommenheit»; der andere geht von den eingeborenen Ideen aus, sieht und schildert alle Dinge so, wie sie sich durch die Brille seines «subjektiven» Systems ausnehmen. Der «objektive», «sehend-machende» Dichter verfolgt mit seinem Werk die Absicht, alle Mitmenschen zur Wirklichkeit zurückzuführen, auch ihnen die «Gabe des Sehens» zu verleihen; der «subjektive» dagegen ist gleichsam ein Vertreter des «*Art pour l'art*», sein Schaffen ist ein Selbstgenießen und wird erst in zweiter Linie, durch den «Objektiven», dem allgemeinen Ideenarchiv angegliedert. Daher sagt Browning vom «Objektiven», «der gebildete Gegenstand (the thing fashioned), sein Werk, wird gegenständlich, außerhalb und abgetrennt von der Person des Dichters erscheinen» (82), und nennt als Beispiel «*Othello*»; er fügt bei: «Der Dichter vergeht, das Werk besteht; das Werk spricht für sich selbst...» (83)

Das Werk des «Subjektiven» dagegen ist «herausgestellt aber nicht abgetrennt von der Person des Dichters». (84) «Was er schafft, wird daher weniger ein Werk als eine Emanation seiner Person sein.» Browning führt weiter aus:

“It is the very radiance and aroma of his personality. Therefore, in our approach to the poetry, we necessarily approach the personality of the poet...” (84)

Ja, die äußere Erscheinung des «Subjektiven» ist selbst ein Gedicht:

“He does not paint pictures and hang them on the walls but rather carries them on the retina of his own eyes; we must look deep into his human eyes to see those pictures on them...” (85)

Dieser Passus zeigt, wie «subjektiv» eine jede Erkenntnis dieser Art ist; beim «Subjektiven» herrscht kein Unterschied zwischen der Tätigkeit des Dichtens und derjenigen des Atmens. Das resultierende Kunstwerk ist ein Teil seiner Gesamtperson, und anderseits erscheint das gesamte Leben und Sein des «Subjektiven» als ein einziges Kunstwerk.

Daher sucht Browning auch, wie wir gesehen haben, eine so scharfe Trennung der beiden Typen. Es wurde gezeigt, durch welche besondern Anlagen, Eigenheiten, ja Schwächen er diese polaren Menschengattungen charakterisiert. Nirgends aber tritt ihre Verschiedenheit so klar zutage wie in ihren Werken:

These opposite tendencies of genius will be more readily descried in their artistic effect than in their moral spring and cause...” (86)

Zu diesen «künstlerischen Kriterien» gehört die Stoffwahl; wir sahen bereits früher, daß der «objektive» Dichter «die Menschheit in Aktion» zum Vorwurf nimmt, während der «subjektive» sich zu Objekten in Ruhe hingezogen fühlt, «in welchen er das Schlagen seines eigenen Herzens besser vernehmen kann...» (13) Wenden wir uns daher gleich der Gestaltungsweise der beiden Dichter zu.

Hier wählt Browning ein Unterscheidungsmerkmal, welches seit Plato und Aristoteles immer wieder in den Poetiken des Abendlandes auftaucht: es handelt sich um eine rein formale Verschiedenheit. Nach dieser Anschauung gibt es nämlich Werke, in welchen der Dichter in eigener Person spricht und solche, in welchen er seine Figuren sprechen läßt. Dies führt nicht zu dem eher modernen Gegensatzpaar «dramatisch» und «lyrisch», son-

dern zu dem ursprünglicheren Paar «dramatisch» und «erzählerisch» (narrative). Noch in Wordsworth's "*Preface to the Edition of 1815*" ist die zugrundeliegende formale Einteilung der Dichtungsgattungen die zuletzt genannte. Zwar kennt Wordsworth die drei weiteren Formen des «Lyrischen», «Idyllischen» und «Didaktischen» (87), — aber mit dem «Lyrischen» verbindet er noch — womit dieses die Grenzen der Wortkunst sprengt — die Forderung nach musikalischer Begleitung: "For the production of a full effect, an accompaniment of music is indispensable..." (88)

Offenbar wurden die beiden Formen des «Dramatischen» und des «Erzählerischen» damals noch als die ursprünglichen Dichtungsgattungen betrachtet — im Gegensatz zur modernen Anschauung, wo der Gegensatz «dramatisch»-«lyrisch» betont wird. Mit einer einzigen Ausnahme — er schließt die «didaktische» Gattung aus — übernimmt Browning diese traditionelle Einteilung und hält an ihr zeitlebens fest, wie ein Brief an Edm. Gosse aus dem Jahre 1885 zeigt. (89)

Die Unterscheidung einer «dramatischen» und einer «erzählerischen» Gestaltungsweise taucht auch in seinem "*Essay on Shelley*" auf. Dies wird aus der folgenden Stelle ersichtlich:

"He" — der objektive Dichter — "chooses to deal with the doings of men (the result of which dealing, in its pure form, when even description, as suggesting a describer, is dispensed with, is what we call dramatic poetry)..." (90)

Der Ausdruck «dramatisch», in dieser ursprünglichen Bedeutung braucht nicht unbedingt mit der Bühne, dem Schauspieler und mit Theaterstücken in Zusammenhang gebracht zu werden; Plato — wenn er in seinem «Staat» Homer unter die «Dramatiker» zählt — zeigt, daß die «dramatische» Gattung sehr wohl auch in Epen, ja sogar in lyrischen Gesängen auftreten kann. Wir haben uns daher — in unserm speziellen Fall — beim Browningschen Begriff «dramatisch» vor Assoziationen mit den heutzutage verwandten Ausdrücken «theatralisch», «spannungsgeladen», «mimisch nachahmend» etc. zu hüten. In 99 von 100 Fällen bedeutet bei ihm «dramatisch» einfach: «Von einer imaginären Person gesprochen, nicht persönlicher Ausdruck des Dichters.»

Daß Browning diesen Begriff im primären Sinn verwendet, zeigen schon die Titel seiner Gedichtsammlungen: "*Dramatic Lyrics*", "*Dramatic Romances*", "*Dramatic Idyls*". In den entsprechenden Werken hat er versucht, nacheinander die «lyrische», «epische» und die «idyllische» Gattung seinen vorwiegend «dramatischen» Form- und Gestaltungsgesetzen zu unterwerfen.

Allem Anschein nach scheint Browning sich wirklich mit dem hier geschilderten «objektiven», vorwiegend «dramatisch» gestaltenden Dichtertypus identifizieren zu wollen. Zeitlebens hat er immer wieder betont:

"My work, though often lyric in expression, is always dramatic in principle." (91)

Oftmals sah unser Dichter sich genötigt, Mißverständnisse aufzuklären, welche dadurch entstanden waren, daß die Leser Ideen und Gedanken seiner "Imaginary Persons" als persönliches Bekenntnis des Autors aufgefaßt hatten. (92) Wir werden später sehen, daß Browning seine «Objektivität» — wenigstens zeitweise — sogar als bedenklichen Nachteil empfand und danach strebte, seiner eigenen Persönlichkeit Ausdruck zu geben, «subjektiv» zu gestalten.

Wie sehr Browning die «objektive» Anlage als Voraussetzung für die «dramatische» Gestaltungsweise betrachtet, zeigt seine Kritik an den Dramen des Arzt-Dichters Thomas

Lovell Beddoes (1803—1849). Er gibt zu, daß Beddoes' Dramen «tragische Kraft» besitzen, aber was nach seiner Ansicht dem Dichter abgeht, ist die «Einsicht in Charaktere, welche sich grundlegend von seiner eigenen Person unterscheiden, und die Sympathie zu solchen Charakteren». Beddoes stelle in allen Gestalten seiner Dramen immer nur sich selbst dar; der «objektive» Dichter müsse auch Gestalten schaffen können, gegen welche er eine innerliche Abneigung hege (whether he like them or no). (93) Wie Sordello versucht also Beddoes «die Menschheit in sich hineinzuziehen, anstatt sich selbst in der Menschheit aufgehen zu lassen». (94)

Auch in seiner Einstellung zum eigenen geschaffenen Werk unterscheidet sich der «objektive» Dichter vom «subjektiven». Während der letztere sich nur schwer vom Werk trennt und zeitlebens an dessen Aufnahme durch das Publikum tiefstes Interesse zeigen wird, stößt der «objektive» Dichter das vollendete Werk von sich und hat es bald über den neuen Aufgaben, die seiner warten, vergessen. Der «Subjektive» wird seine Leser in Vorworten zum richtigen Verständnis des Werkes anleiten; der «Objektive» dagegen wird das Werk sich selbst überlassen. Im "*Essay on Shelley*" sagt Browning über das «objektive» Kunstwerk:

"We are ignorant what the inventor of 'Othello' conceived of the fact as he beheld it in completeness, how he accounted for it, under what known law he registered its nature, or to what unknown law he traced its coincidence. We learn only what he intended we should learn by that particular exercise of his power, — the fact itself —, which, with its infinite significances, each of us receives for the first time as a creation, and is hereafter left to of us receives for the first time as a creation, and is hereafter left to deal with it, as, in proportion to his own intelligence, he best may..." (95)

Zusammenfassung: Der Dualismus der beiden Dichtertypen spiegelt sich auch in ihrer Stoffwahl, in der Form ihrer Werke und in ihrem Verhältnis zum Werk. Der «Objektive» hat vorwiegend mit der «Welt in ihrer Unvollkommenheit» zu tun, der «Subjektive» vermittelt seine Hypothese von der verborgenen «Vollkommenheit». Der erstere wählt die «dramatische» Form, er läßt das «Unvollkommene» für sich selber sprechen im Vertrauen darauf, daß ein jeder Leser, kraft der ihm verliehenen «Liebe», die immanente Idee erkennen werde. Der letztere sucht dem Leser über den gegenwärtigen Zustand der «Unvollkommenheit» dadurch wegzuhelfen, daß er ihm durch sein eigenes Leben und sein Werk die reinen Ideen seiner Seele vor Augen stellt. Der «objektive» Dichter gibt *Fakten* und vertraut darauf, daß der Leser, jeder nach seiner Anlage, selbständig daraus Schlüsse ziehen werde. Der «subjektive» Dichter dagegen gibt seinen *persönlichen Kommentar* über das vorliegende Material; der Leser wird dazu Stellung nehmen, ihn entweder annehmen oder ablehnen müssen.

Eines aber muß noch beigelegt werden. Browning weiß wohl, daß seine beiden Dichtertypen Abstraktionen sind und daß in der Wirklichkeit rein «subjektive» oder «objektive» Menschen kaum je auftreten. Im "*Essay*" schreibt er:

"A mere running-in of the one faculty upon the other, is, of course, the ordinary circumstance. Far more rarely it happens that either is found so decidedly prominent and superior, as to be pronounced comparatively pure; while of the perfect shield, with the gold and silver side set up for all comers to challenge, there has yet been no instance." (96)

Dieser ideale Mensch, in welchem «Leib» und «Seele», «Liebe» und «Kraft», «Fühlen» und «Denken» harmonisch zusammenwirken, der sowohl der «objektiven Darstellung» als auch der «subjektiven Synthese» fähig ist und der in aufeinanderfolgenden — bald rein «dramatischen», bald rein «erzählerischen», interpretierenden — Werken den Kosmos widerspiegelt — dieser ideale Mensch ist das Ziel, nach welchem sowohl der Einzelne wie die gesamte Menschheit strebt, eine nie zu erreichende aber eine die Menschheit ewig emporschleppende «Vollkommenheit».

II. Die Bedeutung der Formel: "A Soul's Star"

Im vorangehenden Abschnitt — besonders im dritten Kapitel — haben wir gesehen, wie Browning den Kosmos als unvollkommen organisierten Kräftekomplex darstellt, dessen Einzelkräfte sich immer höher entwickeln. Es ist aber auffällig, daß unser Dichter es nie unternommen hat, Anfangspunkt und Ziel, Ursache und Zweck dieser — wie er immer betont — progressiven Bewegungen zu bezeichnen. Diese Zurückhaltung ist darauf zurückzuführen, daß er sich strengster «Objektivität» befleißigt und gar keine endgültige Synthese, welche doch immer nur «subjektiv» sein würde, geben will. Browning beantwortet dem Leser lediglich die Frage: «Was tun wir hier auf dieser Welt?»

"... We watch construct,
In short, an engine: with a finished one,
What it can do is all, — nought how 'tis done.
But this of ours yet in probation, dusk
A kernel of strange wheelwork through its husk
Grows into shape by quarters and by halves." (97)

So, fährt Browning fort, suchen wir Sinn und Zweck dieser Maschine zu ergründen; aber bevor wir so weit sind, sterben wir —

"... which means to say, the whole's removed,
Dismounted wheel by wheel, this complex gin, —
To be set up anew elsewhere, begin
A task indeed, but with a clearer clime
Than the musk lodgment of our building-time..." (98)

Browning vertröstet also unsern Wissensdurst auf das Leben nach dem Tode. Es gibt jedoch einen Brief, in welchem er sich etwas weitgehender ausläßt über seine Auffassung dieses kosmischen Mechanismus; 1881 schreibt er an Furnivall in Beantwortung einer Anfrage, «ob er wirklich ein Anti-Darwinist sei und die Errungenschaften und Fortschritte der Wissenschaften ablehne»:

"In reality all that seems proved in Darwin's scheme was a conception familiar to me from the beginning: see in Paracelsus the progressive development from senseless matter to organized, until man's appearance. Also in Cleon, see the order of '*Life's mechanics*' — and I dare say in many passages of my poetry: for how can one look at Nature as a whole and doubt that, wherever there is a gap, a 'link' must be 'missing', — through the limited power and opportunity of the looker? But go back and back, as you please, at the back, as Mr. Sludge is made to insist, you find (*my faith is as constant*) creative intelligence, acting as matter but not resulting from it. Once set the balls rolling, and the ball may hit ball and send any number in any direction over the table; but I believe in the cue pushed by a hand. When one is taunted (as I notice is often fancied an easy method with the un-Darwinized) — taunted with thinking successive acts of creation credible, metaphysics have been stopped short at, however physics may fare: time and space being purely conceptions of our own, wholly inapplicable to intelligence of another kind — with whom, as I made Luria say, there is an 'everlasting moment of creation', if one at all, — past, present, and future, one and the same state." (99)

Browning geht in diesem Brief mit Darwin in der Idee der Progression einig. Er wendet sich jedoch gegen den herrschenden Materialismus und gibt seinem Glauben — er betont, daß es bloß sein Glaube sei — Ausdruck, daß hinter der Materie immer eine «geistige schöpferische Macht» steht, welche Ursache aller Bewegung im Universum sei. Diese geistige Macht — er könnte auch sagen: Gott — vergleicht Browning einem Billardspieler, dessen Stock zwar die erste Kugel stößt — der dann aber regungslos zuschaut,

wie diese Kugel ihrerseits die Bahnen all der übrigen, von ihr berührten Kugeln vor-schreibt. Für Gott — dessen «Einsicht ins Wesen der Dinge» (intelligence) nicht an Raum und Zeit gebunden ist wie die unsrige — erscheint der eine von ihm geführte Stoß und alle folgenden Bewegungen der Kugeln (d. h. alle Bewegungen unseres Universums) als «eine einzige, ewigwährende Schöpfungssekunde». Wir wollen nun im folgenden zu zeigen versuchen, wie diese Grundkonzeption des Dichters die teilweise sich widersprechenden Weltanschauungen — die eher pantheistische des «Objektiven» und die deistische des «Subjektiven» — verständlich machen hilft.

Der Kosmos, diese «Maschine», erscheint der Einfühlung des «Objektiven» als sinnvoll und daher als göttlich. Nehmen wir aber einmal an, ein «subjektiver» Mensch betrachte diesen selben Mechanismus von Kräften. Ungleich dem «Objektiven» wird er nicht die Bewegungen aller Kugeln studieren und daraus ein System von Relationen herstellen, sondern er wird eine jede einzelne Bewegung in ihrer Bedeutung für sein eigenes Ich bewerten und dadurch die Harmonie und den großen Zusammenhang verlieren. Die «Einsicht» des «Objektiven» wirkt — wiewohl in viel geringerem Maße als die Einsicht Gottes — wie ein Zeitraffer, der die einzelnen, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgespaltenen Bewegungsmomente zusammenfaßt und so die ursprüngliche «eine und einzige, ewigwährende Schöpfungssekunde» wiedererzeugt; die zwei Milliarden Jahre seit der Erschaffung der Welt erscheinen dem «Objektiven», dessen «Fühlen» frei ist von den Kategorien des Raumes und der Zeit, als Augenblick — er sieht gleichsam im Gegenwärtigen die göttliche Hand beim ersten Stoß, oder, poetischer ausgedrückt, er sieht Gott durch seinen Garten wandeln. (37) Das «Denken» des «Subjektiven» anderseits, welchem die Kategorien des Raumes und der Zeit ihren Stempel aufdrücken, wird wie ein Zeitlupenfilm den «schöpferischen Augenblick» zerdehnen und in tausend und aber tausend Phasen auflösen.

Kraft ihrer Anlage, in welcher entweder das «Fühlen» oder das «Denken» dominiert, neigt der «Objektive» eher zu einer pantheistischen Weltanschauung, wo jeder Augenblick Ewigkeit ist und göttliche Gegenwart ausstrahlt, während der «Subjektive» meist zur Ansicht gelangen wird, Gott habe seine Hand von der Schöpfung zurückgezogen und den Menschen sich selbst überlassen, wodurch deistische Elemente in seine Weltanschauung eindringen.

Aber diese Ueberlegungen führen noch weiter. Ist im kosmischen Modell des «Objektiven» alles vorherbestimmt, erhält jede noch so seltsame Bewegung der Kugeln vom Ganzen aus gesehen einen Sinn, so wird der «Subjektive», als Folge seiner besondern Schau, den Schluß ziehen, in diesem Kosmos herrsche der Zufall. Der erstere wird der Aufgabe nachleben, die sich ihm offenbart — sein Kontakt mit dem Göttlichen erlaubt gar keine Seitensprünge; der letztere aber, der die «Unvollkommenheiten» des Lebens verabscheut, wird seine Unabhängigkeit, seine Freiheit betonen und der eigenen eingeborenen Auffassung des Rechten zu folgen trachten. Der Glaube des einen an seine Bestimmung und die Hoffnung des andern auf eine grundsätzliche Bestimmungsfreiheit weist auf ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der beiden polaren Typen hin. Der «Objektive» sagt: Mein Ich ist bestimmt; der «Subjektive»: Mein Ich ist frei.

Browning sagt: Das Ich des Menschen, sein «Selbst», ist sowohl bestimmt als auch frei! Wir haben schon früher gesehen, wie unser Dichter die Bedeutung des «Ich» betont. Es stellt gleichsam die Achse dar, um welche die beiden göttlichen Triebe, «Liebe» und «Kraft», rotieren. Stellen wir uns — in Verfolgung der oben ausgeführten Metapher — den Menschen als eine Billardkugel vor. Zwei einander entgegengesetzte Kräfte, «Liebe» und «Kraft», wirken auf ihn ein und treiben ihn scheinbar nach entgegengesetzten Seiten.

«Leib» und «Seele», die beiden Organe von «Liebe» und «Kraft», stehen in einem ständigen Wechselspiel; beide verfolgen — jedes auf seine Art — das ihnen gemeinsame Ziel, das Göttliche zu erkennen und ihm möglichst ähnlich zu werden. Beide Wege, derjenige nach «Außen» und der andere nach «Innen», sind zweckvoll und gleichwertig; wie die Menschen ihr Ziel schließlich erreichen, sagt Browning, ist gleichgültig:

“Whether mere human beauty will suffice...
Or human intellect seem best, or each
Combine in some ideal form past reach
On earth, or else some shade of these, some aim,
Some love, hate even, take their place, the same,
So to be served — all this they do not lose,
Waiting for death to live, nor idly choose
What must be Hell — a progress thus pursued
Through all existence, still above the food
That's offered them, still fain to reach beyond
The widened range, in virtue of their bond
Of sovereignty...” (100)

Während aber «Leib» und «Seele», ein jedes nach dem ihm gemäßen Ziel streben, verharret das «Selbst» des Menschen unverrückbar in seiner Stellung; es ist der ruhende Pol in dieser Welt des Widerstreits, des Wandels und des Werdens und hat die Aufgabe, die beiden göttlichen Kräfte harmonisch zu verbinden und aus ihnen eine einzige Kraft zu formen — die Kraft nämlich der Progression. Das «Selbst» des Menschen ist determiniert durch ein «Ideal» (some aim, some ideal form), welchem es zeitlebens nachstrebt; daneben besitzt das «Selbst» aber eine «Verpflichtung zur Souveränität» (bond of sovereignty), eine Pflicht, frei zu sein und ständig nach etwas zu streben, «was hinter den Idealen liegt» (reach beyond the widened range). Diese beiden, dem «Selbst» eingeborenen Prinzipien der «Freiheit» und des «Ideals» wollen wir nun etwas näher betrachten.

1. Die Freiheit des Ich

Es wurde schon auf Seite 16 ff. dieser Arbeit auf eine Verwandtschaft Browningscher Gedanken mit denjenigen Shelleys, besonders mit den im “*Prometheus Unbound*” entwickelten, hingewiesen. Gerade die Idee des «freien Selbst» ist eine Weiterentwicklung von Shelleys Freiheitsidee, wie sie besonders im unbeugsamen Trotz der Schlußverse jenes Dramas zum Ausdruck kommt:

“To suffer woes which Hope thinks infinite;
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy Power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till Hope creates
From its own wreck the thing it contemplates;
Neither to change, nor flatter, nor repent;
This, like thy glory, Titan, is to be
Good, great and joyous, beautiful and free;
This is alone Life, Joy, Empire, and Victory” (35)

Wir haben ferner gesehen, daß Browning im “*Essay on Shelley*” folgendes Zitat aus “*Epipsychidion*” als Beweis dafür bringt, daß sich Shelley der Beziehung von «Liebe und Kraft im Absoluten mit dem Schönen und dem Guten im Konkreten» (36) bewußt gewesen sei —

“The spirit oft the worm within the sod,
In love and worship blends itself with God.” (36)

Aus diesem Zweizeiler spricht ein pantheistisches Gefühl, eine Einstellung, welche durchaus mit derjenigen des Browningschen «objektiven» Dichters übereinstimmt. Interessanterweise kommt nun aber diese *Wurmmetapher* in Brownings Werken immer wieder vor — und zwar mit sehr aufschlußreichen Umformungen.

Das erste Beispiel steht in “*Christmas Eve*” und lautet:

“For the loving worm within its clod,
Were diviner than a loveless God
Amid his worlds, I will dare to say” (101)

Hier erscheint die Idee Shelleys aufs äußerste zugespitzt, und man bemerkt bereits ein leises Aufbegehren der Kreatur gegen einen Gott, der bloß «Kraft» ausstrahlt, ohne gleichzeitig «Liebe» mitzugeben; wir nähern uns bereits der Thematik von “*Prometheus Unbound*”. Noch weiter geht Browning im zweiten Beispiel aus dem VII. Buch von “*The Ring and the Book*”:

“... For a worm must turn
If it would have its wrong observed by God...” (102)

Hier wird die Freiheit der Kreatur gegenüber einem mächtigen, aber seine Macht ungerecht brauchenden Gott noch eindeutiger vertreten. Wir nähern uns hier wiederum der einen Gottesanschauung, welche — nach Browning — dem Menschen neben dem Pantheismus offen steht, — dem Deismus nämlich. Gott hat die Welt geschaffen und sich dann andern Aufgaben zugewendet. Alle Verantwortung lastet nun auf dem Menschen, er ist gleichsam der Stellvertreter Gottes und hadert mit dem Schöpfer, welcher ihn in diese schwierige, schicksalsschwere Lage gebracht hat. (103) Dieses Prometheische Gefühl ist besonders dem «subjektiven» Menschen eigen.

Browning, der «objektive», nach einer «Gesamtschau» strebende Mensch mit seinem Glauben an die Gegenwart des Göttlichen, gibt dieser «Freiheit» einen ganz andern Sinn. Im Anschluß an das Zitat aus “*Christmas Eve*” äußert er sich folgendermaßen zu diesem Thema:

“You know what I mean: God’s all, man’s nought:
But also, God, whose pleasure brought
Man into being, stands away
As it were a handbreadth off, to give
Room for the newly-made to live,
And look at him from a place apart,
And use his gifts of brain and heart,
Given, indeed, but to keep for ever...
... (his) plan
Was to create man and then leave him
Able, his own word saith, to grieve him,
But able to glorify him too,
As a mere machine could never do...
Man, therefore, stands on his own stock
Of love and power as a pin-point rock...” (104)

Nach Browning ist der Mensch also zwar ein Rad unter vielen in der Maschine, genannt Kosmos, ein kleiner Teil der Schöpfung, welche mit Gott identisch ist, und als solcher ist seine Funktion — in bezug sowohl auf den «Leib» als auf die «Seele» — vorherbestimmt. Gleichzeitig aber hat ihn Gott außerhalb des übrigen Kosmos gesetzt und ihm ein

«Selbst» gegeben, welches frei ist. Diese Freiheit besitzt der Mensch aber nur, um das Rechte freiwillig tun zu können — wodurch Gott viel mehr geehrt wird als durch die mechanisch wirkenden, determinierten übrigen Teile des Kosmos. Brownings Begriff der persönlichen Freiheit entspricht also in manchem der *positiven Freiheit* Kants. Daneben schafft unser Dichter aber auch noch eine Art *kategorischen Imperativ*, indem er dem «Selbst» ein Ziel gibt, welchem es zeitlebens folgt. Dieses Ziel oder «Ideal» baut den Menschen wiederum in den Kosmos ein, aus welchem ihn seine Freiheit herausgelöst hatte.

2. Das Ideal oder "a soul's star"

Seine Unbeugsamkeit, Starre erhält das «Selbst» dadurch, daß es sich von Anbeginn ein Ziel setzt, dem es zeitlebens eifrig nachstrebt. Schon in "*Pauline*" klagt der Sprecher:

"How I envy him whose soul
Turns its whole energies to some one end,
To elevate an aim, pursue success
However mean..." (105)

und Sordellos großer Irrtum beruht eben darin, daß er glaubt, ohne Ideal weiterzukommen als der gemeine Mensch:

"... Himself, inactive, yet is greater far
Than such as act, each stooping to his star,
Acquiring thence his function; he has gained
The same result with meaner mortals trained
To strength or beauty, moulded to express
Each the idea that rules him...;
That is, he loves not, nor possesses One
Idea that, star-like over, lures him on
To its exclusive purpose..." (106)

Aber am Ende geht Sordello eben an dieser Unentschlossenheit, an diesem Unvermögen, sich zu binden, «eine erste Tat zu tun» (42), zugrunde. Denn dies ist, nach Browning, das höchste Gesetz des Lebens:

"To each who lives must be a certain fruit
Of having lived in his degree, — a stage
Earlier or later in men's pilgrimage,
To stop at; and to this the spirits tend
Who, still discovering beauty without end,
Amass the scintillations, make one star
— Something, unlike them, self-sustained, afar, —
And meanwhile nurse the dream of being blest
By winning it to notice and invest
Their souls with alien glory, some one day
Whene'er the nucleus, gathering shape away,
Round to the perfect circle — soon or late,
According as themselves are formed to wait..." (107)

Wir sehen, wie die «Stern-Metapher» immer wieder auftaucht. Der «Stern» symbolisiert bei Browning das vom Menschen gesteckte Ziel, sein Ideal, seine «Idee der Vollkommenheit». Das «Selbst» baut um diese Idee, diesen Kern herum alle Einzeloffenbarungen des Göttlichen und formt so einen immer klareren «Stern», einen «Ring», den

es hoch über sich setzt und welchen es als «Leitstern» verehrt. (108) In einer ähnlichen Bedeutung wird das Symbol des «Sterns» übrigens von Wordsworth (109) und von Shelley (110) verwendet.

Diese Idee, daß jeder Mensch ein Ideal besitzt, dem er erstens Ausdruck geben und dem er ferner getreulich folgen muß — aus freiem Willen folgen muß —, diese Idee teilt Browning wiederum mit Carlyle. Letzterer hat, unter dem Einfluß von Goethe, Schiller und Fichte, das *Evangelium der Arbeit* gepredigt; diese Verherrlichung des «Täters» und seiner «Tat» geht letzten Endes auch bei Carlyle auf die Konzeption eines «Selbst», eines Ich zurück, welches sich in diesem Leben, seiner Aufgabe (function) gemäß, zu betätigen hat. Carlyle nennt diesen harten, unveränderlichen, idealen Teil der menschlichen Gesamtperson, in Anlehnung an Fichtes «Ich», "*that divine Me*" (111) und bezeichnet folgendes als den Sinn des Lebens:

"The meaning of life here on earth might be defined as consisting in this: To unfold your *self*, to work what thing you have the faculty for. It is a necessity for the human being, the first law of our existence..." (112)

In diesem Punkte kann man Carlyles Einfluß auf Browning wohl nicht hoch genug einschätzen. Ungleich der andern von Carlyle vermittelten Idee der «ewigen Progression» — welche sich auch bei andern zeitgenössischen Denkern findet —, hat Browning hier etwas vollkommen Neues übernommen und in sein schon bestehendes dualistisches Weltbild eingebaut, — wenn auch gesagt werden muß, daß er durch Shelleys Idee der «promethischen Freiheit» darauf vorbereitet worden war. Wir verstehen nun, warum Browning im "*Sordello*" die Begriffe «Wissen» und «Wahrheit» durch die aktiveren beiden Termini «Kraft» und «das Gute» ersetzt. Wir sehen ferner auch den Zusammenhang zwischen dem Deismus des «Subjektiven» und seiner Verherrlichung der «Freiheit».

Browning und Carlyle betrachten das «Selbst» als letzte Zuflucht ihres Jahrhunderts. Sie haben die Erscheinungswelt, die Geschichte und das Leben des Einzelindividuums zum bloßen Symbol gemacht, — haben alles nicht zu Erklärende, «Böse» als «Vollkommenheit», die sich in der Unvollkommenheit verbirgt» gedeutet. So blieb das «Selbst» des Menschen als einzige Wirklichkeit übrig. Darauf setzten sie ihre Hoffnung. Dies ist der tiefere Sinn all ihrer Apologien historischer und imaginärer Figuren; so suchten sie den Glauben an einen «idealen Menschen» zu retten und damit den optimistischen Fortschrittsgedanken intakt zu erhalten. So ist das folgende Wort Carlyles auch Browning ganz aus dem Herzen gesprochen:

"Wonderful it is to see how the Ideal or Soul, place it in what ugliest Body you may, will irradiate said Body with its own nobleness; will gradually, incessantly, mould, modify, new-form or reform said ugliest Body, and make it at last beautiful, and to a certain degree divine! — ... What an Influence; ever-present, — like a Soul in the rudest Caliban of a body; like a ray of Heaven, and illuminative creative *Fiat-Lux*, in the wastest terrestrial Chaos!" (113)

Zusammenfassung: Das «Selbst» des Menschen besitzt absolute Freiheit; gleichzeitig ist ihm aber ein «Ideal» eingeboren, welches seine Lebensaufgabe von vornherein festlegt und determiniert. Die Aufgabe des «Selbst» besteht darin, die Erfahrungen, Erscheinungen und Erkenntnisse — erscheinen diese nun als «Liebe» oder als «Kraft» — neutral zu empfangen und nach dem eingeborenen «Ideal» zu einem «Stern» zu ordnen. Diesem «Stern» wiederum wird das «Selbst» aus freiem Willen nachfolgen und ihn in einem idealen Leben und Tun zu verwirklichen trachten. So ist das «Selbst» der ewig ruhende Pol in der menschlichen Welt des Widerspruchs, der Bewegung und der «Unvollkommenheit».

Der extrem «objektive» Typus betrachtet die Aufgabe und Funktion seines «Selbst» als vorherbestimmt, während der «subjektive» seine ganze Hoffnung auf die eingeborene «Freiheit» setzt.

Geistesgeschichtlich gehört Browning in die Linie, die vom deutschen Idealismus zu Carlyle hinüberführt; ja, obwohl kaum eine direkte Beeinflussung vorliegt, kommt unser Dichter diesen Systemen in manchem näher als sogar Carlyle, der doch wohl den Hauptvermittler spielte. "*Sordello*" kann in mancher Hinsicht mit Schillers "*Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*" verglichen werden. (114) So entspricht Brownings «Selbst» bis in Einzelheiten hinein Schillers «Persönlichkeit» und Fichtes «Ich» — seine Auffassungen über Natur und Geschichte dagegen decken sich oft mit den verwandten Ideen Schellings und Hegels.

III. Resultate des ersten Teils

Wir haben gesehen, daß es nicht leicht ist, die weltanschaulichen Grundlagen des dreißigjährigen Dichters darzustellen; wir waren gezwungen, seine verstreuten Aussagen zusammenzutragen und zu ordnen. Dennoch können wir auch jetzt höchstens von Ansätzen zu gewissen Gedanken, von Tendenzen sprechen. Drei Haupttendenzen zeichnen sich mehr oder weniger deutlich in Brownings Schriften ab; es sind dies:

1. *Eine Tendenz zum Pluralismus*: Browning betrachtet den Kosmos nicht als etwas Fertiges, Abgeschlossenes, sondern vielmehr als ein Werdendes. Die Welt ist in jedem Augenblick erst im Prozeß des Entstehens und sie entsteht vielerorts, in unendlich vielen Operations-Zyklen. Kein Einzelindividuum kann Anspruch darauf erheben, sein System sei allgemein gültig; so viele Individuen, so viele Weltanschauungen. Am Werden der Welt sind unzählige Subjekte aktiv beteiligt, und eines jeden Anschauungen und Handlungen tragen zum Wachstum des «Multiversums» bei.

2. *Eine Tendenz zum Dualismus*: Browning erklärt Widersprüche in den individuellen Interpretationen des Kosmos durch die hypothetische Annahme zweier grundsätzlich verschiedener Menschentypen — des «Objektiven» mit seiner Einfühlung und des «Subjektiven» mit seinem zergliedernden Verstand. Und zwar sucht Browning diese Charakterunterschiede psychologisch und physiologisch zu erklären als Folge des «Leib—Seele»-Verhältnisses in den einzelnen Menschen. Unser Dichter geht aber noch weiter, indem er Gott selbst als Quelle dieses Dualismus bezeichnet und das Göttliche in zwei polare Energien — «Liebe» und «Kraft» — aufspaltet und aus dieser Zweiheit Gottes dann den Weltwiderspruch ableitet.

3. *Eine Tendenz zum Pragmatismus*: Da nach Browning jedes System, eine jede Weltanschauung nur für einen bestimmten Menschen in einem bestimmten Augenblick «wahr» sein kann, muß der klassische Wahrheitsbegriff revidiert werden: «Wahrheit» wird relativ. Für den Pragmatiker ist eine Weltanschauung dann «wahr», wenn diese sich in der Praxis des glaubenden Individuums bewährt, wenn letzteres «gut» lebt und — was, wie wir sehen werden, bei Browning besonders wichtig ist — «gut» stirbt. Diesen Schritt von der absoluten Wahrheit zur gleichsam reaktiven, persönlichen Wahrheit oder — wie Browning es ausdrückt — zum «Guten», vollzieht der Dichter, wie oben ausgeführt wurde, bereits in "*Paracelsus*", wo er das «Wissen» in der «Kraft», im tätigen Wissen und dementsprechend das «Wahre» im «Guten» aufgehen läßt. Dadurch erhält das freie «Selbst» des Menschen erst seine überragende Bedeutung; es hat das angeborene Ideal

(a Soul's Star), seine «Wahrheit», im Leben und im Tod zu verwirklichen in einem persönlichen und diesseitigen «Guten». In der Folge spielen denn auch bei Browning die Tat und der Täter, wie unsere Ausführungen über die Dramen zeigen werden, eine immer größere Rolle. Browning schmiedet aus dieser Diskrepanz zwischen Gedanke und Tat, zwischen absoluter Wahrheit und relativer Wahrheit, zwischen Ideal und Wirklichkeit geradezu einen neuen dramatischen Konflikt für seine Dramen.

Es muß einer andern Arbeit vorbehalten bleiben, die Berührungspunkte dieser Browningschen Gedanken mit der pluralistischen Weltanschauung und mit dem Pragmatismus etwa eines William James im einzelnen aufzuweisen. In welcher Richtung sich die oben skizzierten Gedankengänge Brownings nach 1850 entwickelt haben und ob er schließlich doch noch, wie ja oft versichert wird, zu einem System gelangte, kann hier ebenfalls nicht abgeklärt werden. Es scheint uns jedoch, daß diese frühen Ansätze zu Ideen, welche ein halbes Jahrhundert später bei der Neuorientierung des philosophischen Denkens maßgebend mitgewirkt haben, bisher wahrscheinlich zu wenig beachtet wurden.

B. BROWNING UND DIE LITERARISCHE BEDEUTUNG SEINER DRAMEN

I. Die Entwicklung des Dichters von 1830 bis 1850

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde zu wiederholten Malen der Meinung Ausdruck gegeben, Browning habe im «objektiven» Typus sich selbst dargestellt. Diese Aussage soll nun durch Selbstzeugnisse des Dichters — Briefe und Vorworte zu den Werken — erhärtet werden. Unsere Aufgabe wird dadurch erleichtert, daß Browning seine beiden Typen nicht abstrakt definiert, sondern konkret beschreibt. Er gibt eine ganze Anzahl von Kennzeichen, wie z. B. die äußere Erscheinung, die Lebensweise, Denkweise und einzelne Probleme des jeweiligen Typus.

Sein «objektiver» Dichter ist meist dargestellt als ein Kind der Lebensfreude, ein Sinnesmensch, der allen Erscheinungen Interesse entgegenbringt und sie lieben muß. Browning seinerseits legt in seinen frühen Briefen eine geradezu überschäumende Lebenslust an den Tag und betont immer wieder die große Sensibilität seiner Sinne, insbesondere des Auges. So schreibt er 1845 an Elizabeth:

“Nobody ever loved or liked a thing, but I loved and liked it, one liking neutralizing the rebellious stir of its fellow, so that I don't go about now wanting the fixed stars, before my time. This world has not escaped me — thank God.” (1)

Ähnlich wie Aprilé ist also auch Browning in seiner Jugend ein großer Liebender gewesen. Bekannt ist ferner seine seltsame Neigung zu den kleinen Brüdern der Schöpfung — zu Spinnen, Eidechsen, Kröten und Schnecken, welche «Gott scheinbar ohne Zweck — nur ihrer selbst willen geschaffen hat». (2) Auch Farben spielen eine große Rolle, besonders die verschiedenen Grade von Rot (3); aber Auge und Geschmacksinn sind in ihm aufs engste miteinander verbunden — er schreibt:

“I have, you are to know, such a love for flowers and leaves — that I every now and then, — in an impatience at being unable to possess myself of them thoroughly, to see them quite, satiate myself with their scent, bite them to bits... so there will be some sense in that.” (4)

Diese Ungeduld der Sinne, das geliebte Objekt zu fassen, zu schmecken, in sich aufgehen zu lassen, erstreckt sich auch auf Menschen und offenbart sich dort in einer Sehnsucht des Dichters, in ihre Haut zu schlüpfen, sie nachzuahmen und in diesem schauspielerischen Akt sie ganz zu erfassen, zu verstehen. Dieses eigentümliche Verlangen führte Browning um 1830 herum zu einem ersten großangelegten Lebensplan, worin er sich in jugendlicher Begeisterung eine phantastische Aufgabe stellte: “*Pauline*” ist Brownings erster Versuch, diesen Lebensplan zu verwirklichen. Einige Jahre später schrieb der Dichter in ein Exemplar dieses Erstlingswerkes — das Buch befindet sich gegenwärtig im Kensington Museum — folgende Worte über diesen jugendlichen Plan:

“The following poem was written in pursuance of a foolish plan which occupied me mightily for a time, and which had for its object the enabling me to assume and realize I know not how many different characters; — meanwhile the world was never to guess

that '*Brown, Smith, Jones, and Robinson*' (as the spelling books have it) the respective authors of this poem, the other novel, such an opera, such a speech etc. were no other than one and the same individual. The present abortion was the first work of the poet of the batch, who would have been more legitimately myself, than most of the others; but I surrounded him with a manner of (to my then notion) poetical accessories, and had planned quite a delightful life for him —. Only this crab remains of the shapely Tree of Life in this Fool's Paradise of mine..." (5)

Das hier entwickelte Programm Brownings enthält zwei Hauptpunkte: Erstens möchte er sich in die Rolle einer großen Zahl von Charakteren hineinleben; zweitens möchte er alle künstlerischen Medien — Gedicht, Roman und Oper — mit derselben Meisterschaft handhaben können. Beide Punkte erscheinen auch als Kennzeichen des «objektiven» Dichters, wie er zum Beispiel in der Gestalt Apriles dargestellt wird. Auch Aprile möchte miterleben, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist:

"Every passion sprung from man, conceived by man,
Would I express and clothe it in its right form...
... no thought which ever stirred
A human breast should be untold..."

Und um all dies darstellen zu können, macht sich Aprile sämtliche künstlerischen Medien dienstbar: er will «alle schönen und geliebten Formen der Erde in Stein oder Erz festbannen», er will mit seinem Pinsel «alles malen», er will alle «Gefühle des Herzens in Worte fassen» und den ganzen «Raum mit Musik der Seele erfüllen.» (6)

Diese vielen Parallelen zwischen dem Charakter des «Objektiven» und demjenigen Brownings machen unsere Vermutung zur Gewißheit: Browning hat dem «objektiven» Dichtertypus seine eigenen geistigen Züge verliehen. Wie aber bereits auf Seite 15 und 16 ausgeführt wurde, besteht auch zwischen dem «objektiven» Typus und Keats eine auffällige Ähnlichkeit. In der damals zitierten Stelle spricht Aprile von der negativen Seite seiner «objektiven» Anlage: er schildert, wie die Eindrücke der Außenwelt sein eigenes Wesen vernichten und wie er zum Sklaven eines jeden einzelnen «geliebten» Gegenstandes geworden ist. Ähnlich beschreibt Keats in seinem berühmten Brief an Woodhouse den sogenannten «poetischen Charakter» (poetical character) — und spricht dabei aus eigenem Erleben:

"... It is not itself — it has no self — it is everything and nothing — it has no character — it enjoys light and shade — it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated. It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher delights the chameleon poet... A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no identity — he is continually in for filling some other body... It is a wretched thing to confess, but it is a very fact, that not one word I ever utter can be taken for granted as an opinion out of my identical Nature — how can it, when I have no Nature?" (7)

Was Keats in dieser Briefstelle besonders betont, ist die Tatsache, daß der Dichter gleichsam außerhalb von «Gut» und «Böse» steht, daß er mit ebensoviel Liebe und Interesse einen Bösewicht verkörpert wie eine Heldin. Keats nennt diese Fähigkeit des Dichters "negative capability" und versteht darunter die Gabe «im Ungewissen, in Zweifeln zu bleiben und die Geheimnisse bestehen zu lassen, ohne nach Vernunftgründen zu suchen». (8) Genau dasselbe zeichnet auch den «Objektiven» Brownings aus; unser Dichter verlangt von ihm, «daß er einen jeden Charakter unvoreingenommen darzustellen imstande sein müsse, sei dieser Charakter ihm nun sympathisch oder nicht». (9) Für diese Art des unvoreingenommenen Interesses hat er den Ausdruck "dramatic sympathy" geprägt. (10)

Wir stellen fest: Browning und Keats weisen nicht nur charakterlich manche Ähnlichkeiten auf, sie vertreten darüber hinaus auch Auffassungen über das Wesen des dramatischen Dichters und seine Methode, welche in den wichtigsten Zügen übereinstimmen. Aber die innere Verwandtschaft der beiden Dichter geht noch weiter; man kann den Finger genau auf den Punkt legen, in welchem sich diese beiden Geister begegnet sind.

Wie bekannt ist, empfing Keats die Anregung zu seiner Theorie über die "negative capability" durch eine Aufführung "*Richards III.*" und durch die darstellerische Leistung des Schauspielers Edmund Kean in diesem Stück. (11)

In das schon früher erwähnte Exemplar der "*Pauline*" schrieb der Utilitarier John Stuart Mill — welchem Browning das Gedicht zur Kritik zugesandt hatte — neben die französisch abgefaßte Schlußnote in Briefform: "This transition from speaking to Pauline to writing a letter to the public with place and date, is quite terrible" — wozu Browning kommentierte:

"Kean was acting there; I saw him in Richard III. that night, and conceived the childish scheme already mentioned. There is an allusion to Kean p. 47. I don't know whether I had not made up my mind to act as well as to make verses, music, and God knows what. Que de châteaux en Espagne!" (5)

Es ergibt sich also folgendes Bild: Zu verschiedenen Zeitpunkten gehen die Männer Keats und Browning ins Theater; in beiden Fällen wird Shakespeares "*Richard III.*" gegeben; in beiden Fällen spielt Edmund Kean die Titelrolle; beide Männer, Keats wie Browning, empfangen von dieser Aufführung einen tiefen Eindruck; bei beiden wächst aus diesem Erlebnis eine neuartige Konzeption des dichterischen Schaffens; und die beiden Konzeptionen stimmen in auffällig vielen Punkten überein.

Es wird schwierig — ja vielleicht sogar unmöglich sein — die Probleme abzuklären, die sich aus dieser interessanten Uebereinstimmung des Erlebnisses und der daraus gewonnenen Prinzipien ergeben; was uns in dieser Angelegenheit am meisten auffällt, ist die Tatsache, daß es ein Shakespeare-Stück, und zwar gerade "*Richard III.*", war, welches in beiden Männern jene neue Idee von der unvoreingenommenen Gestaltung (negative capability) erzeugte. "*Richard III.*" ist ja das Drama des faszinierenden Bösewichtes; die Forderung, der Dramatiker müsse böse wie gute, sympathische wie verabscheute Charaktere mit gleicher Intensität gestalten können, scheint in diesem Stücke rein verwirklicht zu sein. Aber auch die weitere Tatsache, daß für Keats und Browning ein Schauspieler, Edmund Kean, zum Prototyp jener «objektiven» Menschengattung wird, ist charakteristisch. Der Schauspieler macht eben jene chamäleonartige Geschmeidigkeit, jene *Charakterlosigkeit*, von der Keats spricht, zu seiner Profession; wie kein anderer sucht er — in Brownings Formulierung — «nicht nur die Menschheit einzuschließen, sondern sich von der Menschheit einschließen zu lassen». (12) Der schauspielerische Akt der Einswerdung ist das nächstliegende Symbol für jene Art der dichterischen Einfühlung, welche Keats und Browning vorschwebt. Dies zeigt auch jene Stelle in "*Pauline*", in welcher der Dichter, nach seinem eigenen Geständnis, die Art seiner Beeinflussung durch die schauspielerische Leistung Edmund Keans schildert:

"I would not be content with all the change
One frame should feel, but I have gone in thought
Through all conjuncture, I have lived all life
When it is most alive, where strangest fate
New-shapes it past surmise — the throes of men
Bit by some curse or in the grasp of doom
Half visible and still-increasing round,
Or crowning their wide being's general aim." (13)

Dieses Zitat bildet den Schlüssel zu Brownings gesamtem Werk. Zwar war es ihm nicht vergönnt, seiner vielgestaltigen, vielschichtigen Person in all den Medien Ausdruck zu geben, welche er sich in jugendlichem Uebermaß erkoren hatte. Doch in dem Medium seiner spätern Wahl, der Wortkunst, hat er zeitlebens dieser ersten Idee nachgelebt und sich nacheinander in eine riesige Zahl von menschlichen Existenzen hineinversetzt. André Gide trifft mit seiner prägnanten Formulierung wirklich den Nagel auf den Kopf, — «L'œuvre entière de Browning: Dieu vu à travers des âmes!» (14) Browning nimmt ein Leben nach dem andern aus seinem Archiv gelebter Leben und führt ein jedes durch Reduktion entweder auf «Liebe» oder auf «Kraft» zurück. Seine Reduktion ist nicht eine rationale Analyse, sondern eine *Wesensschau* mittels der «dramatischen Sympathie», mittels einer Art von Einswerdung mit der jeweiligen Existenz.

Im Gegensatz zu der immer wieder geäußerten Anschauung, glauben wir daher betonen zu müssen, daß Browning weder ein getarnter Philosoph noch ein verkappter Psychologe ist. Ihn interessiert nicht die abstrakte Idee; er studiert Ideen nur in ihrem Bezug zum konkreten Leben und in den Spuren, welche sie in der Wirklichkeit zurücklassen. Anderseits ist auch ein Leben, eine Persönlichkeit, für ihn nur insofern von Interesse, als sie gleichsam den Boden darstellen, aus welchem die Pflanze Idee herausgewachsen ist. Brownings Werk kreist ständig um jenen Grenzbezirk, wo die Ideen zu handeln beginnen und wo sich die Charaktere in Symbole verwandeln.

Soweit glauben wir gezeigt zu haben, daß Browning seinem «Objektiven» wirklich seine eigenen Charakterzüge verliehen hat. Es scheint jedoch, daß Browning in den Jahren 1845 bis 1850 eine innere Wandlung durchgemacht hat; ihren äußerlichen Ausdruck findet diese in seinem plötzlichen Bestreben, «subjektive» Werke zu schaffen.

Noch 1843 schildert ein Freund — Arnould — den Dichter als erfolgreichen Causeur und als einen der hervorragendsten Gesellschaft-Literaten der Zeit. (15) Aber hören wir, was Browning selbst, zwei Jahre später, seiner zukünftigen Gattin anvertraut:

“So you have got to like society, and would enjoy it, you think? For me, I always hated it — have put up with it these six or seven years past, lest by foregoing it I should let some unknown good escape me, in the true time of it, and only discover my fault when too late; and now that I have done most of what is to be done, *any* lodge in a garden of cucumbers for me! I don't even care about reading now — the world, and pictures of it, rather than writings about the world!” (16)

Er beklagt sich immer wieder über Kopfschmerzen und hat das Gefühl, seine Sinne von der andringenden Flut äußerer Reize abschließen zu müssen. An die Stelle des uner-sättlichen Dranges nach Erfahrungen tritt nun ein Sich-Selbst-Besinnen. Wiederum ein Jahr später schreibt er an Elizabeth:

“I want to be a Poet — to read books which make wise in their various ways, to see just as much of nature and the ways of men as seems necessary — and having done this already in some degree, I can easily and cheerfully afford to go without any or all of it for the future, if called upon, — and so live on, and 'use up' my past acquisitions such as they are. I will go to Pisa and learn, — or stay here and learn in another way — putting, as I always have done, my whole pride, if that is the proper name, in the being able to work with the least possible materials.” (17)

Hier spricht ein ganz neuer Browning; er scheint nun eher — wie der «subjektive» Dichter — seine geistigen Besitztümer zu sichten und einzuordnen, als — wie der «objektive» — nach weitem, noch unentdeckten Gebieten des Kosmos zu forschen.

Diese seine Wandlung spiegelt sich aber auch in dem neuen Arbeitsprogramm, ja sogar in der äußern Form seiner Werke. Ueber Brownings ersten Lebensplan haben wir bereits

gesprochen. 1834, nach seiner Rückkehr von einer Reise, die ihn nach Petersburg und später nach Italien geführt hatte, entwickelte Browning einen zweiten, bereits realistischen Lebensplan. Er plante nämlich:

“A sequence of monodramatic epics, narratives of the life of typical souls — a gigantic scheme at which a Victor Hugo or a Lope de Vega would start back aghast.” (18)

Dieses zweite Arbeitsprogramm führte zu den Werken “*Paracelsus*” und “*Sordello*” und wurde bereits 1836 von einem dritten Plan abgelöst; wie ein Brief an Macready zeigt, dachte Browning damals ernsthaft an eine Neubelebung des englischen Theaters. (19) Er nennt zwar diese seine dramatischen Werke bloß ein «Experiment» (20) und glaubt schon 1842, den Versuch abschließen zu müssen. Zu diesem Zeitpunkt scheint — wie der Brief an Elizabeth zeigt — seine innere Krise ihren Anfang zu nehmen. 1844, in einem Brief an Domett, gibt er einmal mehr seinen Entschluß kund, das Experiment abbrechen zu wollen:

“I shall stop some things that were meant to follow, and begin again. I really seem to have something fresh to say.” (21)

Welcher Art sein neues Arbeitsprogramm war, können wir aus einigen Briefstellen erraten, in welchen er seinen Wunsch ausdrückt, «subjektivere» Werke als früher schaffen zu wollen:

“What I have printed gives no knowledge of me — it evidences abilities of various kinds, if you will — and a dramatic sympathy with certain modifications of passion... that I think. — But I never have begun, even what I hope I was born to begin and end — ‘Robert Browning, a poem’...” (22) (Siehe dazu auch Seite 22.)

Im selben Brief vergleicht er sich selbst mit einem ständig rotierenden Leuchtturm, dessen Scheinwerfer nur für kurze Momente aufleuchten (these scenes and song-scrapes are such mere and very escapes of my inner power), und an einem andern Ort spricht er von sich als von einem Vulkan, dessen Feuer durch dicke Eisschichten und Kaltwasserlachen am Austreten verhindert wird. (23) Aber er verspricht Elizabeth:

“I shall stoop of a sudden under and out of this dancing ring of men and women hand in hand, and stand still awhile, should my eyes dazzle, and when that’s over, they will be gone and you will be there, pas vrai? For, as I think I told you, I always shiver involuntarily when I look — no glance — at this First Poem of mine to be...” (24)

Der Briefwechsel mit Elizabeth erlaubt sogar Rückschlüsse auf die zu erwartende Form dieses geplanten «subjektiven» Kunstwerkes. Elizabeth spricht nämlich zu Browning von ihren Plänen über «eine Art von Roman-Gedicht» — es handelt sich hier zweifellos um “*Aurora Leigh*” — «welches mitten in die Konventionen und Wohnzimmer ihrer Zeit» hineinrennen werde, um die heikelsten und intimsten Probleme kühn anzugreifen». So beabsichtige sie, «der Menschheit offen und ohne Maske gegenüberzutreten und die Wahrheit deutlich herauszusagen». (25) Unser Dichter antwortete darauf:

“The poem you propose to make, for the times; the fearless fresh living work you describe, is the only Poem to be undertaken now by you or anyone that is a Poet at all; the only reality, only effective piece of service to be rendered God and man; it is what I have been all my life intending to do, and now shall be much, much nearer doing, since you will along with me...” (26)

Man glaubt zu sehen, wie ihn dieser vierte Plan über “*Christmas Eve and Easter Day*” (1850) zu seinem Hauptwerk “*The Ring and the Book*” und hinauf bis zu den späten «Vers-Romanen» führen wird. In dieser episch breiten, spannenden und sprachlich kon-

zentrierten Form scheint Browning sein endgültiges, ihm gemäßes Medium gefunden zu haben. Allerdings ist die Zeit von 1850 bis 1864 für den Dichter eine Periode des Suchens und des schweren Ringens mit einer noch spröden Form — dies beweist die folgende Statistik: In den sechs Jahren von 1840 bis 1846 schrieb der Dichter im ganzen ca. 21 000 Verse; in der vierzehn Jahre umspannenden Periode von 1850 bis 1864 entstanden *nur* mehr 12 000 Verse.

Die Wandlung des Dichters ist also in erster Linie auf eine innere Krise zurückzuführen. Doch haben zweifellos auch einige äußere Einflüsse das Ihrige dazu beigetragen. In erster Linie wären hier Brownings schlechte Erfahrungen mit der zeitgenössischen Bühne zu erwähnen und im besondern sein Streit mit dem Schauspieler Macready; zweitens darf der Einfluß der Elizabeth Barrett auf ihren spätern Gatten nicht unterschätzt werden. Wenden wir daher diesen zwei Personen unsere Aufmerksamkeit zu!

Eine detaillierte Darstellung des Verhältnisses von Browning zu W. Ch. Macready wird im zweiten Abschnitt des dritten Teiles folgen, und so können wir uns hier kurz fassen. Als Browning im November 1835, anläßlich eines Besuches bei dem Rev. W. Fox, die Bekanntschaft des 42jährigen Schauspielers, Regisseurs und zeitweiligen Schauspielhausdirektors machte, stand dieser am Anfang seiner triumphalen, zehn Jahre dauernden Herrschaft als erster Schauspieler Englands. 1833 war nämlich Edmund Kean von der Bühne abgetreten und 1840 gab auch Charles Kemble auf; einzig Charles Kean, dessen Stern im Steigen begriffen war, kam als Rivale in Betracht. Macready hatte sich das Ziel gesetzt, das englische Theater und Drama zu erneuern und suchte ständig nach jungen, vielversprechenden Talenten; so hat er in den Jahren von 1830 bis 1847, größtenteils auf eigenes Risiko, an die dreißig Stücke junger oder noch unbekannter Autoren herausgebracht.

Macready sah in Browning, dessen "*Paracelsus*" er kannte, einen potentiellen Dramatiker (27) und forderte ihn zu wiederholten Malen auf, eine Tragödie zu schreiben. (28) So entstand schließlich, nach mehreren Umarbeitungen unter der Anleitung des erfahrenen Schauspielers, das Stück "*Strafford*", welches am 8. Mai 1837 aufgeführt wurde und sich auch fünf Nächte lang hielt. In der Folge versuchte Browning immer wieder, das eine oder andere seiner Stücke auf die Bühne zu bringen; nacheinander bot er Macready die Dramen "*King Victor and King Charles*" (1842), "*The Return of the Druses*" (1843) und "*A Blot in the 'Scutcheon*" (1843) an, welches letztere endlich angenommen wurde. Aus verschiedenen Gründen wollte Macready jedoch später sein Versprechen, das Stück zu geben, widerrufen; zu guter Letzt setzte zwar Browning die Aufführung durch, konnte aber nicht verhindern, daß auch dieser Versuch im Sand verlief und nach drei Abenden aufgegeben wurde. Die mit der Aufführung verbundenen Umstände führten sogar zu einer ersten Entzweiung und Feindschaft der beiden Männer. Noch im selben Jahr schrieb Browning "*Colombe's Birthday*" speziell für Charles Kean, den Rivalen Macreadys; da dieser jedoch eine Aufführung in nächster Zukunft nicht versprechen konnte, Browning aber ungeduldig war und von seinem Verleger gedrängt wurde, ging auch diese Gelegenheit ungenutzt vorüber.

Browning scheint durch diese Erfahrungen mit der Bühne und den Schauspielern seiner Zeit verbittert worden zu sein. Wenigstens macht er sich zwei Jahre später, Elizabeth gegenüber, in starken Worten über das «Gesindel» Luft. Er bedauert, daß R. H. Horne, sein Freund, so «begeistert nach der blechernen und angemalten Krone greife» und nennt die Schauspieler:

"That rouged, wigged, padded, empty-headed, heartless tribe of grimacers that came and canted me; not I, them." (29)

Er, der vor dem Streit mit Macready oft drei- bis viermal wöchentlich das Theater besuchte — dies geht auf Macreadys Tagebüchern hervor —, versichert später:

“I had become a stranger to the benches, or boards, should one say?” (30)

Es ist wohl nicht bedeutungslos, daß Browning in dieser Stimmung auf eine Gleichgesinnte, nämlich auf seine spätere Gattin Elizabeth, traf, die seine Strenge gegenüber den Schauspielern unterstützte. (31) Browning spricht sogar zu wiederholten Malen davon, wie seine Liebe zu Elizabeth sich auf die Dramen jener Zeit ungünstig ausgewirkt habe; während “*A Soul's Tragedy*”, das frühere Werk, noch keine Spuren ihres Einflusses auf ihn zeige, habe sie dem zweiten Stück, “*Luria*”, ihren Stempel aufgedrückt — was dem Drama als solchem nicht zum Vorteil gereiche:

“If I had not known you so far these works might have been the better: — as assuredly, the greater works, I trust, will follow...” (32)

Elizabeth scheint ihn auch wiederholt ermuntert zu haben, das dramatische Experiment aufzugeben und ein persönliches, «subjektives» Werk zu schaffen; wir greifen ein Beispiel aus ihren Briefen heraus:

“... Several times you have hinted to me that I made you careless for the drama, and it had puzzled me to fancy how it could be, when I understand myself so clearly both the difficulty and the glory of dramatic art. Yet I am conscious of wishing you to take the other crown besides — and after having made your own creatures speak in clear human voices, to speak yourself out of that personality which God made, and with the voice which he tuned into such power and sweetness of speech...” (33)

Man glaubt die Zusammenhänge nun klar zu erkennen: Seit 1842 laboriert Browning an einer Art von Drama herum; eine innere Krise macht den schon an sich sensitiven Menschen noch empfindlicher; es folgt das Zerwürfnis mit Macready und die Begegnung mit Elizabeth. In sich selbst unzufrieden mit dem Drama, zerfallen mit der zeitgenössischen Bühne, leiht er dieser Frau, welche er herzlich liebt, ein williges Ohr und faßt den Plan, es einmal in ihrem Medium zu versuchen.

Aber die Liebe zum Drama und zur «objektiven» Methode scheint Browning zeitlebens bewahrt zu haben; das Drama blieb für ihn bis zuletzt ein lockendes Ziel. Denn am Ende seines Lebens (1885), anläßlich der Aufführungen von “*A Blot in the 'Scutcheon*” durch Lawrence Barrett, schreibt er diesem:

“When I look back to the circumstances under which the piece was brought out in London — forty-two years ago — I may well wonder whether, — if my inclination for dramatic writing had met with half so much encouragement and assistance as you have really gratuitously bestowed on it, — I might not have gone on, for better or worse, play-writing to the end of my days; and the conditions of the stage were so much simpler then than at present, that it would not follow necessarily that, because I constructed a piece then with a view to its performance in the little Haymarket Theatre, I should not now attempt to employ more elaborate means to an end that seemed advisable when an audience was rather ‘all ears’ than ‘all eyes’...” (34)

Ja, es scheint sogar, daß Browning sich noch in seinen letzten Lebensjahren mit Dramenplänen trug; aus Asolo schreibt er nämlich an Mrs. Arthur Bronson:

“Shall I whisper to you my ambition and my hope? It is to write a tragedy better than anything I have done yet. I think of it constantly...” (35)

Vielleicht ist dieser späte Plan durch den Schauspieler und Regisseur Henry Irving angeregt worden, dem Producer Tennysonscher Stücke, von welchem Edmund Gosse sagt,

er habe um 1881 an Browning die Bitte gerichtet, «ihm ein Versdrama im Stile Tennysons zu schreiben».

Bevor wir dieses Kapitel beschließen, wollen wir noch der Auffassung entgegentreten, wonach Brownings *dramatischer Monolog* gleichsam der glücklichere Erbe des verbliebenen Dramas sei; man pflegt dies als Trost anzuführen, daß Browning im Drama in die Schule gegangen sei und dort seinen berühmten Monolog-Stil ausgebildet habe.

Erstens muß bemerkt werden, daß Browning seine frühesten Monologe schon 1836, also vor „*Strafford*“ — seinem ersten Drama — schrieb. Außerdem aber läßt sich aus Brownings Briefen klar beweisen, daß er diese kleinen Werklein, wenigstens am Anfang, nicht hoch einschätzte; sie spielten gleichsam die Rolle des Köders, sollten um die Gunst des Publikums werben und den einen oder andern Leser zu den wirklichen, bedeutenden Werken — den Versepen — hinführen. So schreibt unser Dichter beispielsweise an Domett:

“I shall go to the end of this year, as I now go on — shall print the Easter play you remember hearing about, — finish a wise metaphysical play (about a great mind turning to ill), and print a few songs and small poems which Moxon advises me to do for popularity's sake!” (36)

So entstanden die „*Dramatic Lyrics*“ (1842) und wurden als dritte Folge der „*Bells and Pomegranates*“ in die Dramenreihe eingeschoben. Auch Brownings Freunde sind sich der Anziehungskraft und Popularität dieser virtuosen Gedichtform bewußt. (37) Daß Browning selbst mit den «dramatischen Monologen» von „*Dramatis Personae*“ (1864) noch Werbeabsichten verband, zeigt sein Brief an Milsand aus dem Jahre 1858:

“I am writing — a first step towards popularity for me — lyrics with more music and painting than before, so as to get people to hear and see... something to follow if I can compass it...” (38)

Zusammenfassung: Es scheint nun eindeutig festzustehen, daß Browning dem «objektiven» Typus seine eigenen Züge verliehen hat. Von einigen Ausnahmen abgesehen, blieb Browning seinem ersten, jugendlichen Lebensplan und Arbeitsprogramm bis zum Ende treu. In allen seinen Werken tritt der Autor «objektiv» hinter die Gestalten zurück und läßt sie sprechen, «ob er nun mit ihrer Einstellung sympathisiere oder nicht». Selbst in seinen gewollt «subjektiven» Werken (*Christmas Eve and Easter Day*) fällt Browning oft in die «dramatische» Methode zurück.

In den Jahren 1835 bis 1846 strebte der Dichter eine Neubelebung des Dramas an. Die Aufgabe dieses Experimentes kann auf folgende Einflüsse zurückgeführt werden:

a) Um das Jahr 1842 wurde Browning von einer innern Krise erfaßt, welche sich in den spätern Dramen spiegelt. Seine Aufnahmefähigkeit scheint ihren Sättigungsgrad beinahe überschritten zu haben. An die Stelle des fröhlichen Lebensdurstes tritt eine gewisse Selbstbespiegelung und eine qualvolle Unzufriedenheit mit der eigenen Anlage. Browning versucht, den Ring, welcher sein «Selbst» umschließt, zu zerbrechen und sich eine artfremde Aufgabe anzueignen; er träumt von einem Gedicht, welches seine eigene Individualität ganz zum Ausdruck bringen würde. Ob die dramatische Form durch diese Krise überhaupt unmöglich gemacht wurde, ist schwer zu entscheiden; wir werden später zu zeigen versuchen, wie Browning tastend nach einer neuen dramatischen Form suchte, welche seine veränderte Einstellung besser widerspiegeln sollte. Einige äußere Einflüsse führten aber zur frühen Aufgabe des Experiments.

b) Hierher gehört in erster Linie die Enttäuschung, welche Browning im Zusammenhang mit der Bühne erlebte, und seine Feindschaft mit dem führenden Schauspieler seiner Zeit.

c) Ferner darf der Einfluß der Dichterin Elizabeth Barrett auf ihren spätern Gatten nicht unterschätzt werden. Sie eröffnete dem Enttäuschten einen Ausweg in dem von ihr gepflegten Medium des «Roman-Gedichts» und schürte offenbar seine wachsende Sehnsucht nach Selbstoffenbarung.

Es wurde gezeigt, daß Brownings *dramatischer Monolog* nicht als Erbe des verblichenen Dramas aufgefaßt werden darf. Der Dichter und sein Verleger benutzten diese Fingergewinnungen gleichsam als Köder, um ein weites Publikum für die wichtigen Werke — die Versepen — zu gewinnen. Mit Bezug auf das echte Drama galt für Browning der Satz: Ohne Bühne kein Drama! Und er zog die Konsequenzen.

II. Browning als Dramatiker

1. Seine Arbeitsmethode

Brownings rasche Arbeitsweise wird immer wieder als Argument sowohl für, wie gegen seine Begabung als Dramatiker angeführt. Er soll "*Strafford*" in 10 Tagen, die beiden Stücke "*A Blot in the 'Scutcheon*" und "*The Return of the Druses*" sogar in je 5 Tagen geschrieben haben. (39) Untersuchen wir einmal, ob diese Auffassung der Wahrheit entspricht.

Ueber "*Strafford*" meldet uns Macready am 3. VIII. 1836 «daß Forster ihm mitgeteilt habe, Browning hätte sich endgültig für *Strafford* als Gegenstand der Tragödie entschieden». (40) Am 4. X. äußert er seine Skepsis über die Meldung, «Browning habe eine Tragödie in 10 Tagen vollendet» (41), doch spricht er 6 Tage später von einem Zusammentreffen mit Browning, «dessen Stück noch nicht ganz fertig sei». (42) Erst am 31. X. ist das Stück vollendet. So hätten wir von der Wahl des Stoffes bis zur Vollendung des Stückes mit einem Zeitraum von fast 3 Monaten zu rechnen. Dazu kommt, daß Browning durch seine Mitarbeit an Forsters "*Life of Strafford*" schon früher mit dem Stoff vertraut war. Noch aber ist das Stück nicht bühnenreif; es erfolgen mehrere Umarbeitungen, und erst am 1. V. 1837 geht "*Strafford*" über die Bühne. Noch nach der ersten Aufführung verlangt Browning von Macready einige Aenderungen im Text. (43) So hat Browning alles in allem ca. 9 Monate an diesem Stück gearbeitet.

Ähnlich ergeht es dem Dichter mit den andern beiden genannten Stücken. Er hatte das Drama "*Mansoor the Hierophant*" — so hieß "*The Return of the Druses*" ursprünglich — zusammen mit "*Pippa Passes*" und "*King Victor and King Charles*" auf dem Einband von "*Sordello*" angekündigt (1840). Im März dieses Jahres schreibt er an Domett, das Stück sei nun nahezu vollendet, und im Mai bietet er es Macready an. (44) Mitte Juni schreibt er an den Schauspieler, «er habe beträchtliche Veränderungen und Verbesserungen am Drama vorgenommen und die ursprünglichen 3 Akte in 5 umgewandelt». (45) Am 23. VIII. erhält der Dichter aber auch diese zweite Fassung mit einer Ablehnung zurück (46), und am 17. IX. wird der endgültige Schlußstrich unter dieses Experiment gezogen. (47) So daß wir auch hier auf eine Arbeitszeit von mindestens 4 Monaten kommen.

Die Zeitspanne von der Konzeption bis zur Aufführung macht im Falle von "*A Blot in the 'Scutcheon*" fast 3 Jahre aus. Um die Mitte des Jahres 1839, während der Dichter noch am Drama "*King Victor and King Charles*" arbeitet, schreibt er an die Freundin Fanny Haworth:

“I want to have another tragedy in prospect, I write best so provided... I want a subject of the most wild and passionate love, to contrast with the one I mean to have ready in a short time: I have many half-conceptions, floating fancies; give me your notion of a thorough self-devotement, self-forgetting; should it be a woman who loves thus or a man?” (48)

Dieser Kern hatte sich erst 1840 ganz auskristallisiert, wie man aus seinem Brief an Macready erfährt:

“I have written a spick and span new Tragedy (a sort of compromise between my own notion and yours — as I understand it, at least) ... There is action in it, drabbing, stabbing, et autre gentilleses.” (49)

In den Jahren 1841 und 1842 nimmt Macready das Stück immer wieder vor, kann sich aber nicht entschließen, es auf einen Versuch ankommen zu lassen. Vom Januar des Jahres 1843 an bis zum Datum der Aufführung — 11. II. 1843 — erfolgen noch einige schwerwiegende Umarbeitungen.

Die längste Entstehungszeit hatte das Drama “*A Soul's Tragedy*”. Am 22. V. 1842 schreibt Browning an Domett, er sei nach Vollendung von “*The Return of the Druses*” nun mit der Ausarbeitung eines «Metaphysischen Stückes über den Fall einer großen Seele» beschäftigt. (50) 4½ Jahre später, am 24. XI. 1846, wird das Stück erst, mit “*Luria*” zusammen, Moxon zum Druck übergeben, nachdem es zu Anfang jenes Jahres eingehend umgearbeitet und ausgefeilt worden war. (51)

Wir sehen, die Auffassung von Brownings rascher Arbeitsweise ist zumindest oberflächlich. Aber etwas Wahres steckt doch darin, wie eine genauere Analyse von Brownings Arbeitsmethode zeigen wird.

a) Die vier Stationen seiner Arbeitsmethode

Folgende Äußerungen des Dichters über die Entstehung von “*Prince Hohenstil-Schwangau*” (1871) erlaubt uns einen ersten Einblick in seinen Arbeitsprozeß:

“I really wrote — that is, conceived the poem, 12 years ago in the Via del Tritone — in a little handbreadth of prose, — now yellow with age and Italien ink, — which I breathed out into this full-blown bubble in a couple of months this autumn that is gone...” (52)

Der erste Moment der *Empfängnis* oder *Inspiration* der Idee zu einem Werk wird also von Browning auf einem kleinen Zettel festgehalten. Ueber “*Luria*” schreibt er 1845 an Elizabeth:

“Darling Luria is safe in my head and a tiny slip of paper I cover with my thumb...” (53)

Auf diesem Zettel umreißt er in Stichworten den Gang der Handlung und die *Farbe* der einzelnen Charaktere. Auf dem oben erwähnten Zettel für “*Luria*” war z. B. Domizia folgendermaßen gekennzeichnet:

“One of my half dozen words on my scrap of paper ‘pro memoria’ was under the Act V: ‘she loves’ — to which I could not bring it, you see... I will try and remember what my whole character did mean — it was, in two words, understood at the time by ‘panther’s beauty’ — on which hint I ought to have spoken! But the work grew old and you came between, and the sun put out the fire on the hearth ‘nec vult panthera domari!’...” (54)

Diese grundlegende, erste Konzeption des Werkes ist, nach Browning, der wichtigste Teil des Schöpfungsprozesses, ein Erlebnis, das allein dem wirklichen Dichter vorbehalten bleibt:

“One should study the mechanical part of the art, as nearly all that here is to be studied — for the more one sits and thinks over the creative process, the more it confirms itself as ‘inspiration’, nothing more or less. Or, at worst, you write down old inspirations, what you remember of them, but with that it begins. ‘Reflection’ is exactly what it names itself — a representation, in scattered rays from every angle of incidence of what first of all became present in a great light, a whole one...” (55)

Auf diese grundlegende Schau, diesen ersten Strahl, folgt bei Browning — wie übrigens bei vielen andern Dichtern — eine Periode des Wachstums, welche — so sagt unser Dichter — dem unbewußten Arbeiten des menschlichen Gehirns überlassen werden muß; so schreibt er:

“I never in my life kept a journal, a register of sights, or fancies, or feelings; in my last travel I put down on a slip of paper a few dates, that I might remember in England, on such a day I was on Vesuvius, in Pompei, at Shelley’s grave; all that should be kept in memory is, with me, best left to the brain’s own process...” (56)

Diese Wartezeit, während welcher das Hirn selbsttätig dem Ideenkern das Stoffliche ankristallisiert, kann, wie wir bei den oben erwähnten Dramen gesehen haben, von einigen Monaten bis zu einigen Jahren dauern.

An dritter Stelle folgt darauf die Niederschrift der fertigen Konzeption, und zwar in ihrer ersten, rauen Form, welcher Browning den Namen «Skelett» verleiht. So erfolgt z. B. im Falle von “*Luria*” — die Konzeption fiel auf den elften Februar 1845 — nach achtmonatiger Kristallisation im Oktober die Niederschrift; Browning schreibt darüber an Elizabeth:

“Yesterday I took out ‘*Luria*’ and read it through — the skeleton — I shall hope to finish it soon now. It is for a purely imaginary stage — very simple and straightforward...” (57)

Diese Niederschrift nun ist es, welche Browning im Auge hat, wenn er sagt, dieses Stück sei in 10 Tagen, jenes in 5 Tagen geschrieben worden. Es erfolgt in ihr sozusagen eine zweite Geburt, wobei das Kunstwerk fix und fertig und in allen Organen vollausgebildet aus dem Haupt des geistigen Vaters entspringt. Damit ist der *schöpferische Prozeß* abgeschlossen; an seine Stelle tritt nun der *mechanische Prozeß* — um Brownings Terminologie zu verwenden — das Ausfeilen und Glätten der Form.

Im vorliegenden Fall des Dramas “*Luria*” nimmt der Dichter einen Akt nach dem andern durch und gibt ihm die endgültige Form; jeden einzelnen sendet er nach der Vollendung an Elizabeth zur Begutachtung und Kritik. Am 15. November wird der erste, am 3. Dezember der zweite, am 24. Dezember der dritte, am 11. Januar 1846 der vierte und am 22. Januar der letzte Akt abgeschickt. Innerhalb von zwei Monaten erfolgt somit die Ausführung.

b) Zwei Gefahren von Brownings Arbeitsweise

Von diesen vier Stationen — Niederschrift der Konzeption in Stichworten, geistige Kristallisation, Niederschrift des «Skeletts» und Ausfeilen der Form — bergen besonders die zweite und die vierte gewisse Gefahrenherde.

Es kann nämlich vorkommen, daß der Dichter die Konzeption zu lange in sich trägt und den Augenblick der zweiten Niederschrift verpaßt. Wie wir sahen (Seite 50), bezeichnet Browning selbst "*Luria*" als einen solchen Fall:

"The work grew old and you came between..." (54)

Mindestens auf dieses Drama scheint also Richard M. Meyers Kritik zuzutreffen, wenn er sagt: «Dies ist der häufigste Kunstfehler der modernen Dichtung, den Moment zu versäumen, in dem die Konzeption zu ihrer vollen Reife gediehen ist. Daher unklare Dichtung wie bei Browning und Mallarmé und Heinrich Mann: der Stoff ist erkaltet...» (58) Daß sich Browning dieser Gefahr vollauf bewußt war, zeigt folgende Briefstelle (1846):

"I felt so instinctively from the beginning that unless I tumbled out the dozen more or less of conceptions, I should bear them about forever, and year by year get straiter and stiffer in those horrible cross-bones with a long name, and at last parturition would be the curse indeed. Mine was the better way, I do calmly believe, for at this moment I feel as everybody does who has *worked* — '*in vain*'? no matter, if the work was real... All cant apart, better suffer physically than morally — wear yourself out in work than in vexation that you did not work..." (59)

Auf diese Angst, an seinem innern Reichtum zu ersticken, ist die ungeheure Menge von Werken zurückzuführen, welche er in diesen Jahren — 1835 bis 1846 — aufs Papier zwang. Immer wieder spricht Browning zu seinen Freunden über den Schreibtisch, der bis zu oberst mit Zetteln, Plänen und Manuskripten gefüllt sei. (60)

Diese atemlose, jagende Arbeitsweise führte aber noch zu einer andern Eigenheit, welche in allen Werken dieser Epoche sichtbar wird. Es handelt sich dabei um ein ständiges Wiederholen früherer Motive, wobei das spätere Werk gleichsam als Kommentar zum vorhergehenden benützt werden kann. Browning sagt darüber folgendes:

"Generally, I often have thought, the little I have written, has been an unconscious scrawling with the mind fixed somewhere else: the subject of the scrawl may have previously been the real object of the mind on some similar occasion, — the very thing which then to miss (finding in its place such another result of a still prior fancy-fit) — which then to see escape, or find escaped, was the vexation of the time! One cannot (or I cannot), finish up the work in one's mind, put away the old projects and take up new..." (61)

Diese Aussage ist darum wichtig, weil sie uns im folgenden das Recht gibt, verwandte Motive verschiedener Dramen auf einen gemeinsamen Kern zurückzuführen. Die hier geschilderte Eigenheit Brownings — daß er sich nur schwer von der gestalteten Idee lösen kann — geht letzten Endes natürlich auf seine spezielle Anlage, auf sein Gefühl der «dramatischen Sympathie» (10) zurück; wie Aprile — dem Vorbild und der Verkörperung des «objektiven» Dichters — bindet auch ihn seine «Liebe» an den einmal geliebten Gegenstand (Seite 16).

Auf diese selbe Anlage, auf die «Liebe» und innigste Einswerdung mit dem geliebten Gegenstand, müssen wir auch die zweite Eigenart Brownings, welche sich besonders im vierten Teil seines Arbeitsprozesses äußert, zurückführen. Dort, im «mechanischen Prozeß» des Ausfeilens und Glättens, spielt das Detail eine große Rolle und es entspringt daraus für den «objektiven» Dichter die Gefahr, daß er die Uebersicht des Ganzen verliert. Auch dies scheint im Falle des Stückes "*Luria*" eingetreten zu sein; als Browning

Ende Januar das Stück vollendet zu haben glaubte, bemerkte er plötzlich, daß die Rechnung nicht mehr aufging. Er klagt:

“Domizia is all wrong. Her special colour has faded...” (62)

Und nach weitem zwei Monaten, während welchen er versucht hatte, dem Stück die ursprüngliche Geschlossenheit wiederzugeben, mußte er seine Niederlage bekennen:

“Well, and then there is Domizia — I could not bring her to my purpose. I left the neck stiff that was to have bowed of its own accord — for nothing raceful could be accomplished by pressing with both hands on the head above! ... I have told you and tell you and will tell you, my Ba, because it is simple truth, — that you have been ‘helping’ me to cover a defeat, not gain a triumph...” (63)

Was war geschehen? Seine Hauptgestalt, der Orientale Luria, hatte den Dichter während der Ausführung so fasziniert und gepackt, daß dessen weiblicher Gegenspieler, deren Liebe im V. Akt — so lautete der ursprüngliche Plan — ihre rein materiellen Interessen durchbrechen sollte, mehr und mehr in Vergessenheit geraten war und am Schluß gleichsam wie ein leeres Gewicht mitgeschleppt werden mußte.

“I meant to make her leave off her own projects through love of Luria. As it is, they in a manner fulfill themselves, so far as she has any power over them, and then, she being left unemployed, sees Luria, begins to see him, having hitherto seen only her own ends which he was to further...” (64)

Das ist allerdings eine Lösung, aber der Dichter selbst gesteht: «Domizia bleibt im letzten Akt unbeschäftigt», hat keine Funktion mehr; dies ist ein Fehler, der die Einheit des Stückes gefährden könnte. Wir werden später sehen, ob diese Entgleisung wirklich so schwere Folgen hat, wie Browning zu fürchten scheint.

Der Fall Domizia weist auf eine Gefahr hin, deren sich der Dichter sehr wohl bewußt war, und welche wiederum aus seiner Anlage notwendigerweise entspringen mußte:

“That is a way of mine which you must have observed; that foolish concentrating of thought and feeling, for a moment, on some little spot of a character or anything else indeed, and in the attempt to do justice and develop whatever may seem ordinarily to be overlooked in it, — that over vehement insisting on, and giving an undue prominence to the same — which has the effect of taking away from the importance of the rest of the related objects which, in truth, are not considered at all, ... or they would also rise proportionally when subjected to the same (that is, correspondingly magnified and dilated) light and concentrated feeling...” (65)

Die «dramatische Sympathie» Brownings bewirkt eine absolute Hingabe an das jeweilige Objekt, wobei alle übrigen sekundär wichtigen Objekte zeitweise vergessen werden und bei der Wiederaufnahme dann plötzlich in einem ganz andern Verhältnis, als es ursprünglich geplant war, erscheinen. Für diese Eigenart des Dichters braucht der zu Unrecht heute wenig bekannte Freund und Kritiker Brownings, der Franzose Joseph-Antoine Milsand (1817—1886), den äußerst glücklichen Terminus *Kurzsichtigkeit*. (66) Brownings Gabe der Einswerdung mit dem dargestellten Objekt — eine wesentliche Voraussetzung für den Dramatiker, denn nur so entstehen Charaktere aus Fleisch und Blut und nicht bloße Abstraktionen — hat also eine Kehrseite, welche imstande ist, die Einheit eines Werkes zu zerstören.

Browning scheint dies immer wieder erfahren zu haben. Nur so ging ihm die wahre Bedeutung des folgenden Satzes so recht auf. Während seiner Arbeit am ersten Akt von “*Luria*” schreibt er an Elizabeth:

“Chorley says very truly that a tragedy implies as much power kept back as brought out — very true that is.” (67)

Zwischen dem Dramatiker und seinem Stoff herrscht ein seltsames Verhältnis: der Dramatiker muß sowohl darin-, als auch darüberstehen. Dieses Paradoxon, mit welchem sich ein jeder Dramendichter abzufinden hat, wurde für Browning zu einem seiner wichtigsten Probleme. Nur eine genaue Untersuchung der vorliegenden Dramen wird die Frage beantworten, ob es ihm wirklich gelungen ist, dieses Problem zu meistern.

c) Brownings Problem der «Sprache»

Sein tiefstes und wichtigstes Problem aber haben wir noch zu behandeln — dasjenige des Ausdrucks, der sprachlichen Uebermittlung. Wie wir im ersten Teil dieser Arbeit gesehen haben (Seite 26 ff., 38), geht es Browning nicht nur um die *Wesensschau* eines jeden Dinges, sondern er möchte darüber hinaus die übrigen Menschen seiner Erkenntnisse teilhaftig werden lassen. Brownings Problem lautet: Wie stellt der Künstler das Wesen, die Idee der Dinge dar? Die Antwort lautet: Zwei Dinge sind dazu notwendig — eine besondere Einstellung des Künstlers und ein besonderes Ausdrucksmittel.

Zur Einstellung des Künstlers! Browning geht von der Erfahrung aus, daß ein jeder Künstler früher oder später in seinem Leben wenigstens einmal davon träumt, in einem ihm fremden Medium zu schaffen.

“No artist lives and loves, that longs not
Once, and only once, and for one only,
(Ah, the prize!) to find his love a language
Fit and fair and simple and sufficient —
Using nature that's an art to others,
Not, this one time, art that's turned his nature.
Ay, of all the artists living, loving,
None but would forego his proper dowry, —
Does he paint? he fain would write a poem, —
Does he write? he fain would paint a picture, —
Put to proof art alien to the artist's,
Once, and only once, and for one only,
So to be the man and leave the artist,
Gain the man's joy, miss the artist's sorrow.” (68)

Diese Stelle aus dem in eigener Person zu Elizabeth gesprochenen Gedicht “*One Word More... to E.B.B.*” (1855) zeigt, daß der Künstler, welcher wesentlich darstellen will, geradezu den Künstler ausziehen muß, um nur mehr ganz Mensch zu sein. Denn, so sagt Browning, der Künstler steckt in seiner Kunst wie ein Gefangener: Tradition, Konvention, Virtuosität — sie alle lassen ihn nicht zum Wesen der Dinge gelangen. Aus diesem Dilemma gibt es nur einen Ausweg, den des Bildhauers Jules in “*Pippa Passes*”, welcher sein ganzes Vorleben auslöscht und als Maler Neubeginnt:

“There is but one method of escape — confiding the virgin type to as chaste a hand, he will turn painter instead of sculptor, and paint, not carve, its characteristics...” (69)
So «entflieht er der Konvention durch seine reine Unwissenheit und Unerfahrenheit in den Gesetzen der von ihm ausgeübten Kunst». (70)

Hat Browning diese radikale Kur etwa bei sich selbst angewendet? Der folgende Brief an Elizabeth scheint diese Vermutung zu bejahen:

“I have no pleasure in writing myself — none, in the mere act — though all pleasure in the sense of fulfilling a duty whence, if I have done my real best, judge how heart-breaking a matter must it be to be pronounced a poor creature by critic this and acquaintance the other! But I think you like the operation of writing as I should like that of painting or making music, do you not?” (71)

Wir wissen, daß Browning in seiner Jugend den Freunden weniger als Dichter und mehr als Maler und Musiker bekannt war. Zeitlebens hat er diese beiden Künste als Liebhabereien betrieben und Elizabeth meldet in den fünfziger Jahren aus Italien, daß Browning nun auch begonnen habe, sich als Bildhauer zu versuchen. So ist es wohl möglich, daß es wenigstens ihm so erschien, als hätte er den schwersten Weg, zugleich aber den Weg der Pflicht gewählt.

Wie verträgt sich aber diese hier geäußerte Abneigung Brownings gegen den Prozeß des Schreibens mit jener frühern Aussage (Seite 50), worin er den «mechanischen Teil» des Arbeitsprozesses als leicht und erlernbar darstellt? Dieser Widerspruch ist rasch gelöst, denn Browning spricht hier von zwei verschiedenen Arten der *dichterischen Sprache*, von den leicht zu schreibenden «melodischen Versen» und den schwereren «dramatischen Versen». Jenes Zitat schließt mit den Worten:

“But I can tell anybody how to make melodious verses — let him do it therefore — it should be exacted of all writers...” (55)

Browning betrachtet den «melodischen Vers» mit allen seinen Kennzeichen — Lautmalerei, Reim, rhythmischen Effekten etc. — als den handwerklichen, erlernbaren Teil der Dichtkunst. Aber all dies soll nur Mittel zum Zweck sein. Browning bekennt, daß er manchmal in seinem Streben, das Wesen eines Dinges, eines Menschen, ganz und rein darzustellen, zu weit geht und das Ohr des Lesers oder Hörers beleidigt:

“The fact is, in my youth (i. e. childhood) I wrote *only* musically — and after stopped all that so effectually that I even now catch myself grudging my men and women their half-lines, like a parish overseer the bread-dole of his charge...” (72)

Aber dies ist immer noch besser, als wenn der Leser über das *Wesen* hinweglesen würde. Ja, für Browning sind diese kleinen Zeichen, diese Uebertreibungen des Künstlers, geradezu eine zweite Sprache. Denn der Künstler kann das Wesen eines Dinges entweder dadurch darstellen, daß er es direkt anzudeuten sucht, oder darauf hinweisen, indem er es verschweigt.

“An instructed eye loves to see where the brush has dipped twice in a lustrous colour, has lain insistingly along a favorite outline, dwelt lovingly in a grand shadow; for these ‘too much’s’ for the everybody’s picture are so many helps to the making out the real painter’s picture as he had it in his brain...” (73)

Alle diese «Uebertreibungen» reflektieren nur das Uebermaß an Licht, die tiefe seelische Erregtheit im Künstler.

Um das Wesen der Dinge darstellen zu können, hat Browning sich eine eigene Sprache erschaffen, welche sich zwar aller konventionellen Mittel bedient, darüber hinaus aber «das Unendliche im Endlichen» durch verschiedene neue Mittel anzudeuten sucht. An Ruskin, welcher ihm vorgeworfen hatte, sein Stil sei unkünstlerisch, schreibt Browning 1855:

“For your bewilderment — how shall I help that? We don’t read poetry the same way, by the same law; it is too clear. I cannot begin writing poetry till my imaginary reader has conceded licences to me which you demur altogether. I *know* that I don’t make

out my conception by my language, all poetry being a putting the infinite within the finite. You would have me paint it all plain out which cannot be; but by various artifices I try to make shift with touches and bits of outlines which *succeed* if they bear the conception from me to you . . . In *prose* you may criticise so — because that is the absolute representation of portions of truth, what chronicling is to history — but in asking for more *ultimates* you must accept less *mediates* . . .” (74)

Diese aufschlußreichen Äußerungen helfen uns, den Stil und die Sprache Brownings besser zu verstehen, seine besondern Eigenheiten — Konzentration bis zur Ellipse (was man “lyrical shorthand” genannt hat), rhythmische Härten und Dissonanz — nicht als Willkür und nicht als Nichtkönnen aufzufassen, sondern sie als das zu nehmen, was sie sind: ein Versuch, das Letzte, Unsagbare in Worte zu fassen. Brownings dichterische Sprache, sein «dramatischer Vers», richtet sich nicht an das *Ohr*, sondern an den *Geist*, an das assoziative Vermögen des menschlichen Intellekts; er suchte im Leser gewisse Gefühle, gewisse Vorstellungen zu erregen, er wollte sich gleichsam dessen Fühlen und Denken bemächtigen und in ihm jene Stimmung erregen, welche seiner eigenen *Vision* vorangegangen war. Browning ist also bereits im sprachlichen Ausdruck ganz «Dramatiker»; er will nicht, wie der «Lyriker», eine vage Stimmung verbreiten, sondern seine Absicht ist, zu fesseln, das Denken in Bewegung zu setzen und den Menschen zu grundlegenden Erkenntnissen zu führen, — alles Aufgaben, welche das Drama zu erfüllen trachtet. Die Prosa erschien ihm als erstarrtes Denken; er wollte aber nicht *Gewordenes* mitteilen, sondern er wollte ein *Einst-zu-Seiendes* sichtbar machen. Einzig die «dichterische Sprache», der Vers, dieses ewig fragmentarische aber eben dadurch ewig zu vervollkommnende Medium, war daher geeignet, seine Anforderungen zu erfüllen. Dies ist der Grund, warum Browning zeitlebens, trotz der Ueberredungskünste seiner Freunde, vorab Carlyles, am Vers festgehalten hat. (75)

Zusammenfassung: Brownings Arbeitsprozeß zerfällt in vier Stationen: Niederschrift der Konzeption in Stichworten, geistige Kristallisation, Niederschrift des «Skeletts» und Ausfeilen der Form.

Zwei Gefahren vor allem drohen dem Dichter auf diesem Weg. Es ist möglich, daß er die Konzeption zu lange in sich trägt. Daher die jagende Arbeitsweise Brownings und die daraus resultierende ständige Wiederkehr früherer Motive in den spätern Werken. Die zweite Gefahr besteht in der sogenannten «Kurzsichtigkeit» Brownings in der Ausführung, während welcher der Dichter von einer einzelnen Gestalt so gepackt werden kann, daß er die Uebersicht des Ganzen verliert und am Schluß seiner Arbeit konstatieren muß, daß die Rechnung nicht mehr aufgeht.

Brownings schwierigstes Problem ist jedoch dasjenige des sprachlichen Ausdrucks. Es scheint, daß er, um den Fallstricken der Konvention und des Virtuositums zu entgehen, selbst ein artfremdes Medium, die Sprache, gewählt hat und die ihm näher liegenden beiden Künste, der Malerei und Musik, nur nebenbei als Liebhaberei betrieb. So kam er gleichsam rein zu seiner Kunst und konnte die dichterische Sprache — den «musikalischen, melodischen Vers» — unbeeinflußt von Regel und Konvention, nach seinem Gutdünken verwenden und in den sogenannten «dramatischen Vers» umformen.

Brownings Sprache hat die Aufgabe, das Wesen der Dinge sichtbar zu machen. Sie tut dies auf zwei Arten: einmal direkt durch Aussage und Andeutung, im zweiten Fall indirekt durch Verschweigen und durch künstlerische «Uebertreibung» (these too-muches). Beidemale spiegelt sie — wenn auch nur «unvollkommen im Endlichen» — die «Vollkommenheit im Unendlichen».

2. Das Metaphysische Diagramm von Brownings Dramen

Das, was wir hier bei Browning als *Metaphysisches Diagramm* bezeichnen, ist seine persönliche Deutung des dramatischen Konfliktes, wie er sich aus jenen Anschauungen im "Essay on Shelley" ergeben kann. Wir fassen unsere früheren Ergebnisse nochmals zusammen: Die Stellung des Menschen im Kosmos ist folgende: die Welt gleicht einer Maschine, die sich selbst aufbaut. Der Mensch ist in diesen Kosmos hineingebaut mit Leib und mit Seele; «Liebe» zieht seinen Leib und die Sinne zu der Erscheinungswelt, läßt ihn die Gottheit als das «Schöne» in der Außenwelt leibhaftig sehen und macht ihn durch das Nacherleben der «ewigen Schöpfungssekunde Gottes» zum Pantheisten; «Kraft» dagegen wirkt auf Seele und Intellekt, offenbart dem Menschen die eingeborene Idee des «Guten» und des «Wahren» und führt ihn zu einer eher deistischen Weltanschauung. Aber das «Selbst» des Menschen ist frei; mögen ihn «Liebe» und «Kraft» noch so sehr hin- und herreißen, er wird sich ein Ziel vor Augen setzen, einen «Stern der Seele», ein Ideal, dem er die Treue hält bis in den Tod. In einer Körperwelt, in welcher alles vorausbestimmt ist, rettet sich der Mensch in diese seine Freiheit; darin ist er einzigartig und erhaben, daß er das Richtige aus freiem Willen tut.

Es ist klar, daß Brownings Dualismus und seine Konzeption von der ewigen Progression einerseits und seine Idee eines freien, am Ideal festhaltenden «Selbst» andererseits, manchen Ansatzpunkt für einen dramatischen Konflikt bieten werden.

Der von Browning hier gewählte Weg läßt sich genau verfolgen. Am 12. März 1845 schreibt er an Elizabeth: «Soll ich Dir eine Aufgabe stellen, die ich einst für mich selbst bestimmt hatte? Erneuere den 'Gebundenen Prometheus' so wie Shelley den 'Prometheus Unbound' erneuert hat!» Der Dichter gibt dann eine Zusammenfassung der Handlung, wie sie ihm vorschwebt; er betont darin vor allem das «Ich hab's gewagt» (*But I dare it*) des Prometheus und ferner den Gedanken, daß der Held nicht der Menschen wegen am Felsen ausharre, sondern einzig aus Trotz gegen Zeus; allein seine Unbeugsamkeit — nicht der Wille, die Menschen zu erlösen — sei die Ursache seiner Leiden. Browning fährt dann fort und spricht damit die Grundidee seines Dramas aus:

"He (Prometheus) could have prevented all, and can stop it now — of that he never thinks for a moment. That was the old Greek way — they never let an antagonistic passion neutralise the other which was to influence the man to his praise or blame. A Greek hero fears exceedingly and battles it out, cries out when he is wounded and fights on, does not say his love or hate makes him see no danger or feel no pain. Aeschylus from first to last insists on the unmitigated reality of the punishment which only the sun, and divine ether, and the godhead of his mother can comprehend; still, still, that is only what I suppose Aeschylus to have done — in your poem you shall make Prometheus your way..." (76)

In dieser Prometheus-Gestalt erkennen wir wieder das diamantharte «Selbst» Brownings, welches kraft seiner Freiheit selbst Gott gegenüber im einmal gewählten Ideale verharrt. Keiner der «dramatischen» Helden Brownings kann seine Abstammung von Prometheus ganz verleugnen; ein jeglicher ist mehr oder weniger ein solches absolutes, endgültig fixiertes «Selbst», das im Tod seine höchste Verwirklichung erreicht. Auf diese seltsame Starre der Browningschen Charaktere wurde schon oft hingewiesen; man hat sie deswegen verkörperte Abstraktionen und "monomaniacs of ideas" genannt. (77) Wie wir sahen, hat Browning diese Technik von den griechischen Dramatikern übernommen. In der Folge geht er sogar noch weiter und *korrigiert* die Dramenfigur eines andern griechischen Dichters — Euripides —, einen Helden, welcher diese Starre nicht aufweist. In "*Balaustion's Adventure*" (1871) gibt Browning nämlich eine freie Bearbei-

tung der Euripideischen "*Alkestis*". Der Charakter des Herakles ist im griechischen Drama vorwiegend burlesk, er bewährt sich erst gegen Schluß des Stückes als Mann der Tat. Bei Browning erscheint dieselbe Gestalt von Anfang an geradezu verschwenderisch ausgestattet mit überquellender Urkraft und unverwüstlichem Optimismus. (78) Auch er ist mit seinem «Ich hab's gewagt» eine Art von Prometheus; zu diesen beiden frühern Helden gesellt sich 1883 (in "*Jocoseria*") ein dritter — "*Ixion*"; auch dieser, auf einem sich ewig drehenden Folterrad der Gottheit Trotz bietende Held wiederholt den Kampf der seiner Vorgänger:

"Out of the wreck I rise — past Zeus to the Potency o'er him!" (79)

Die antike Tragödie und Shelley's "*Prometheus Unbound*" waren also zu ungefähr gleichen Teilen Vorbild Brownings in der Technik des Dramas. Diese Methode, welche darin besteht, «nie einer antagonistischen Leidenschaft zu erlauben, eine andere zu neutralisieren, welche den Helden — sei es zu seiner Ehre oder Schande — ganz erfüllt», diese Methode machte sich der Dichter um so eher zu eigen, als sie seinem Dualismus und seiner Konzeption des «Selbst» weitgehend entgegenkam. Sein *Metaphysisches Diagramm*, seine dramatische Grundformel läßt sich folgendermaßen formulieren:

Ein starr auf ein Ideal konzentriertes «Selbst» wird in eine feindliche Umwelt hineingestellt. Der dramatische Konflikt entsteht durch die Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit. Brownings Held trägt dies sein Ideal durch alle anstürmenden Hindernisse hindurch; wenn es sein muß, ist er sogar bereit, dafür zu sterben.

Wie die folgende Untersuchung zeigen wird, gibt es, entsprechend den beiden göttlichen Kräften «Liebe» und «Kraft», zwei Bezirke der «unvollkommenen» Wirklichkeit, denen ein dramatischer Konflikt entwachsen kann. «Liebe» ist in den verschiedenen Arten der menschlichen Liebe verkörpert, am reinsten aber in der Geschlechterliebe, und ihr Symbol ist daher die Frau. «Kraft» verkörpert sich in den verschiedenen Formen irdischer «Macht», deren reinstes Symbol der König ist. In beiden Bezirken, dem der «Liebe» und dem der «Kraft», kann ein Scheitern der idealen Sendung zum dramatischen Konflikt und sogar zum tragischen Untergang des Protagonisten führen.

Auch in bezug auf den Träger des Ideals, auf den Helden, gibt es jedoch zwei Möglichkeiten des Konflikts. Er kann entweder eine Person (Frau oder König) mit seinem Ideal identifizieren und an der «Unvollkommenheit» des verherrlichten Menschen tragisch scheitern. Oder aber er kann an der Unmöglichkeit untergehen, das Ideal in seiner eigenen Person zu verkörpern. Menschen der ersten Art nennt Browning «Verehrer» (the worshipper, the blessing), Menschen der zweiten Art «Verehrte» (the worshipped, blest one). (120) Wir brauchen im folgenden an deren Stelle die Ausdrücke «Liebende» und «Geliebte».

Nach dem Vorausgehenden ist es klar — und unsere Untersuchung der Dramen wird es bestätigen — daß Browning vier Protagonistentypen unterscheidet.

Protagonisten mit dem Ideal der «Liebe» sind:

«Liebende»: meist ein liebender Mann

«Geliebte»: meist eine geliebte Frau

Protagonisten mit dem Ideal der «Kraft» sind:

«Liebende»: Fürstendiener und Tyrannenmörder

«Geliebte»: Könige, Fürsten, Tyrannen

Diese vier Möglichkeiten eines dramatischen Konflikts und ihre gegenseitigen Kombinationen erfassen, wie wir in der Folge zeigen werden, alle Dramen Brownings. Wir behandeln die Stücke nicht in ihrer chronologischen Reihenfolge, sondern nehmen die thematisch verwandten zusammen durch.

3. Der Dualismus von «Liebe» und «Kraft» in Brownings Dramen

a) Die Thematik des Königtums

Diese Thematik erscheint sozusagen rein in Brownings ersten beiden Stücken, in „*Strafford*“ (1837) und in „*King Victor and King Charles*“ (1841).

Straffords «Liebe» zu Charles I. wird im Verlauf der Handlung vom Dichter immer wieder herausgestrichen und betont; ohne sie ist Straffords Handeln allerdings ganz unverständlich. Auch so noch wirkt diese gefühlsmäßige Bindung des Helden an seinen König befremdend, ja manchmal beinahe lächerlich. Man faßt diese «Liebe» als Schwäche auf. Browning bezweckte gerade das Gegenteil; in Strafford gestaltete er seinen ersten prometheischen Helden, der seinem Ideal die Treue hält und sogar dafür in den Tod geht. Seine «Liebe» ist keine irdische Liebe, ihr Gegenstand ist das unsterbliche Ideal des «Königtums», eines «Königtums», welches von jeher als reinstes Symbol jener höchsten Herrscherwürde, der «Kraft» Gottes, betrachtet wurde. Diese Einstellung Straffords geht aus seiner Rede am Ende des II. Aktes deutlich hervor, wo er sich selbst über seine «Liebe» klar zu werden sucht:

“Did I make kings? set up, the first, a man
To represent the multitude, receive
All love in right of them — supplant them so,
Until you love the man and not the king —
The man with the mild voice and mournful eyes
Which send me forth.
— To breast the bloody sea
That sweeps before me with one star to guide.” (80)

Mit diesen Worten hat Browning nicht nur Carlyles Konzeption von „*Kingship*“ um zwei Jahre vorausgenommen (dessen Vorlesung „*On Heroes...*“ fand im Sommer 1839 statt), sondern in diesem kurzen Zitat steckt bereits seine ganze Idee eines «Selbst», welches seinem «Stern», seinem Ideal, nachstrebt. Charles I. ist für Strafford solch ein «Stern», nämlich eine Verkörperung der «Kraft». Wie der «objektive» Aprile, ist auch Strafford ein Liebender (worshipper); betet ersterer die «Liebe» an, so verehrt letzterer die «Kraft». Auf dies sein Ideal setzt Strafford sein ganzes Streben und geht dafür sogar in den Tod, obwohl — oder vielleicht gerade: weil — der Träger des «Königtums» seiner Liebe unwürdig ist.

Die subtile Analyse der Entstehung von „*Kingship*“ im vorangehenden Zitat ist wahrscheinlich eine spätere Beifügung, denn in der ursprünglichen Fassung — die sogenannte „*Acting-copy*“ mit dem Text der Aufführung befindet sich im Britischen Museum — hieß es:

“Make me thine instrument — Thou who didst set
This man within me to supplant all loves,
All hopes, all fears beside; Thy chosen rod
To break in pieces all that rise against
Thy delegate! Oh, let me bear him safe
Thro’ the great warfare — calm thro’ the drear sea
Of blood — with ohne supremest star to guide —
One face as of an angel bright on me!”

In dieser ersten Fassung erscheint, von allen spätern Verzerrungen befreit, die ursprüngliche Konzeption einer prometheischen Gestalt, die für ihr reines Ideal des «Königtums» alles zu tun bereit ist, und die für dieses jenseitige Ideal, welches sie auf dieser

Welt vergebens sucht, ihr Leben hingibt. Ihr Tod aber ist in Wahrheit ein Sieg über die Kleingläubigen, die nicht an das Ideal des «Königtums» glauben wollen, nur weil der derzeitige Repräsentant «unvollkommen» ist.

Die gleiche Thematik finden wir in "*King Victor and King Charles*" (1841: Bells and Pomegranates No. II). Dieses Stück behandelt ein — wie Voltaire sagt — «schreckliches Ereignis ohne Konsequenzen». (81) Würde man seine Handlung auf die Charaktere des Dramas "*Strafford*" übertragen, so erhielte man folgende Situationen: Charles I. dankt zugunsten seines Verehrers, Strafford, ab, welcher letztere sich nach längerem Sträuben fügt. Nach einiger Zeit verlangt Charles I. seinen Thron zurück und gerät nun, durch die Weigerung Straffords, in Konflikt mit ihm.

Wie Charles I. in "*Strafford*", ist King Victor die letzte Verkörperung des «Königtums» in einer Welt, in welcher dieses Ideal mehr und mehr erlischt; er sagt:

"I am then King! As I became a King
Despite the nations kept myself a King
So I die King, with Kingship dying too
Around me. I have lasted Europe's time..." (82)

Ungleich Charles I. hat King Victor eine harte Hand und ist ein gewaltiger Kriegsheld, aber wie die des erstern, so sind auch seine Taten für das Volk nicht von Segen gewesen.

Die Politik seines Sohnes dagegen, welcher ein äußerst sensibler, im Willen schwacher Mensch ist, wird ironischerweise von Erfolg gekrönt. King Charles (im zweiten Stück) ist gleichsam der Strafford dieses Dramas; die kurze Periode seines Königtums wird von Polyxena, seiner Gattin, folgendermaßen beurteilt (sie spricht zu King Victor):

"Charles has never ceased to be your subject, sir!
He reigned at first through setting up yourself
As pattern: if he e'er seemed harsh to you,
'Twas from a too intense appreciation
Of your own character: he acted you —
Ne'er for an instant did I think it real..." (83)

Er, der gezwungen ist, das Vertreteramt des Königs auf sich zu nehmen, ist, wie Strafford, der geborene "worshipper of Kingship" und würde lieber sein Leben dem Dienste an dieser reinen Idee widmen. Er «liebt» in King Victor nicht allein den Vater, sondern vor allem den starken Mann, den «König», die verkörperte «Kraft».

Alle Charaktere dieses Stückes legen eine heilige Ehrfurcht vor der Krone und dem königlichen Amte an den Tag. Sogar der machiavellistische, skrupellose Kanzler, D'Ormea, tadelt Victor wegen seiner Abdankung:

"Breaker of vows to God, who crowned you first;
Breaker of vows to man; who kept you since..." (84)

Und King Victor selbst sagt über die Insignien seiner Würde:

"... The Crown that binds
Your brain up, whole, sound and impregnable
Creating kingliness — the Sceptre too,
Whose mere wind, should you wave it, back would beat
Invaders — and the golden Ball which throbs
As if you grasped the palpitating heart
Indeed o' the realm, to mould as choose you may!" (85)

Sie alle werden von der ungeheuren Verantwortung, die im «Königtum» liegt, zu Boden gedrückt. Das Ende ist eine Katastrophe. King Victor stirbt als König; sein Sohn

wird die Krone tragen — aber letzterer ist kein geborener «König»; wie in "*Strafford*" herrscht über dem ganzen Stück Untergangsstimmung. Die Zeit der «Könige» ist vorbei, und eine neue Zeit der Irrungen steht bevor:

"Here, blindfold through the maze of things we walk
By a slight clue of false, true, right and wrong;
All else is rambling and presumption..." (86)

In diesen beiden Stücken, die wir behandelt haben, erscheint die Thematik des «Königtums» rein und unvermischt mit andern Elementen. In untergeordneter Stellung kehrt sie in fast allen übrigen Stücken wieder. Wenn wir unsere bisherigen Ergebnisse zusammenfassen, so erscheint "*Strafford*" als eine Tragödie des die «Kraft» (verkörpert im «König») «liebenden» Menschen. "*King Victor and King Charles*" ist sowohl eine Tragödie des «verkörperten Königtums» (King Victor), als auch eine Tragödie seines «Verehrers» (King Charles); der «Liebende» und der «Geliebte» erleben das tragische Zerschellen ihres Ideals in dieser Welt.

b) *Andere Verkörperungen der «Kraft»*

Browning, der auch in den Dramen "perfection in imperfection" darstellt, dessen Tragik aus der Unvereinbarkeit des eingeborenen Ideals mit seiner Verkörperung in dieser Welt resultiert, wandte sich nach diesen beiden "Studies in Kingship" komplizierteren, komplexeren Problemen zu.

In "*Luria*" (1846) ist es nicht mehr ein König, ein Einzelner, der das Ideal der «Kraft» verkörpert, sondern eine ganze Nation, denn die Verehrung des Mohren-Feldherrn Luria gehört — wie Browning sagt — «einem Etwas, das er Florenz nennt». (87) Wie *Strafford* für seinen König, so setzt sich Luria für Florenz ein, und wie *Strafford* wird auch er vom Gegenstand seiner Verehrung in den Tod gezogen. Da seine Person für die geliebte Stadt zur Gefahr wird, verübt Luria Selbstmord. Dies ist die letzte Konsequenz des «Liebenden», welcher erkennt, daß der Gegenstand seiner Verehrung und Liebe in ihm einen Feind erblickt.

Browning hat die Ironie des Lebens glänzend dargestellt dadurch, daß er Luria und dessen Gegenspieler Braccio, dem Antagonisten, dieselben Motive unterlegt. Denn auch Braccios Ideal heißt Florenz; so wenn er von dieser Stadt sagt:

"She's a contrivance to supply a type
Of man, which men's deficiencies refuse;
She binds so many, that she grows out of them —
Stands steady o'er their numbers, though they change
And pass away..." (88)

So wie in "*Strafford*" das Ideal der «Kraft», deren einzelne Teile sonst in der Menschheit zersplittert sind, in der Gestalt Charles' I. zusammengefaßt wird, so wird dasselbe Ideal für Luria und Braccio in Florenz zur Wirklichkeit. Aber gerade weil Braccio Florenz ebenso verehrt wie Luria, verwendet er letztern wie ein Werkzeug, das er zuerst zum Wohle der Stadt verwendet und dann unbrauchbar macht, auf daß es — Luria verkörpert für den Kulturmenschen Braccio «brutale Kraft» — sich nicht gegen Florenz wende. Er handelt aus der langen Erfahrung, «daß des Menschen Herz schwach ist und daß es von vielen Versuchungen angefallen wird». (89) Braccio betrachtet sich selbst und Luria als zwei sich gegenseitig ergänzende Kräfte:

“ Florence took up, turned all one way the soul
 Of Luria with its fires, and here he glows!
 She takes me out of all the world as him,
 Fixing my coldness till like ice it checks
 The fire! So, Braccio, Luria, which is best? ” (90)

Wir befinden uns hier in einer entarteten Welt, wo «Kraft» auf Schritt und Tritt mißbraucht wird. So sind alle Menschen mißtrauisch geworden gegenüber ihren Verkörperungen. Husain, Lurias Freund, vergleicht die Florentiner und die übrigen Menschen des Abendlandes mit einem Otterngezücht; die Bisse, welche sie sich gegenseitig zufügen, schaden niemandem; nur die Seele Lurias, welche «Kraft» rein verkörpern will, wird von den Schlangenleibern erdrosselt, selbst wenn sie es nicht wagen, ihn zu beißen. (91) Er, der ihren Glauben in die «Kraft» wieder herstellen könnte, stirbt den Opfertod für sein Ideal. Die Welt ist nicht — oder nicht mehr — reif für seine Lehre; er hat versucht, das pantheistische Weltgefühl in seinem Herzen mit einem kühlen nordischen Geist zu verbinden und so dem Abendland den Frieden des morgenländischen Fühlens zu erklären, dem Morgenland aber die Weisheit abendländischen Denkens mitzuteilen.

“ My own East!
 How nearer God we were! he glows above
 With scarce an intervention, presses close
 And palpitatingly, his soul o'er ours:
 We feel him, nor by painful reason know!
 The everlasting minute of creation
 Is felt there...
 Surely a mission was reserved for me,
 Who, born with a perception of the power
 And use of the North's thought for us of the East,
 Should have remained, turned knowledge to account,
 Giving thought's character and permanence
 To the too transitory feeling there —
 Writing God's message plain in mortal words.” (92)

Für Domizia wird seine Gestalt zum Grundstein eines neuen Glaubens an die Wirklichkeit des Idealen:

“ Old memories reappear, old truths return,
 Our slow thought does its work, and all's re-know.” (93)

Aber es ist zu spät; Luria stirbt an seinem eigenen Gift und Tiburzio, der feindliche General, kommt zu spät mit seiner freudigen Nachricht, daß Florenz in Luria ihren Retter anerkenne; tragisch verklingen seine Worte über dem unbemerkt verschiedenen Luria:

“ A people is but the attempt of many
 To rise to the completer life of one;...
 Such man are you, and such a time as this,
 That your sole fate concerns a nation more
 Than much apparent welfare: that to prove
 Your rectitude, and duly crown the same,
 Imports us far beyond to-day's event,
 A battle's loss or gain: man's mass remains, —
 Keep but God's model safe, new men will rise
 To take its mould, and other days to prove
 How great a good was Luria's glory...” (94)

Die wahre Tragik von Lurias Tod besteht nicht in seinem Untergang, sondern in dem Abgrund, welcher sich hinter seinem Tod für die gesamte abendländische Kultur öffnet. Browning ruft aus: In eurem Mißtrauen und Unglauben werdet ihr euch immer weiter verstricken und diese Erde, Gottes Spiegelbild, zu einem Tummelplatz des Teufels machen.

Luria ist Brownings letzter Held, der durch und für sein Ideal der «Kraft» stirbt, der die Hoffnung aufgibt, in dieser Welt der «Unvollkommenheit» eine Verkörperung dieses Ideals zu finden. Aber wie schon früher angedeutet wurde, gibt es neben dem «liebenden» auch noch einen «geliebten» Helden, der zum Träger des Ideals ausersehen ist und an dem Versuch scheitert, «Kraft» rein zu verkörpern. Diese Art von Tragik haben wir schon in der Gestalt King Victors angetroffen, der, selber ein «König», vom Glanz gleichsam geblendet das Ideal des «Königtums» nur «unvollkommen» verwirklichen kann, während der Sohn, King Charles, seiner ganzen Natur nach nicht zum Herrscher, sondern zum Diener, nicht zum «Geliebten», sondern zum «Liebenden» bestimmt, das Ideal reiner sieht und verkörpert als sein Vater.

Browning hat in "*The Return of the Druses*" (1843) den Zweifel des Herrschers an seiner Berufung dargestellt. Djabal ist in sich selbst ungewiß, ob er bloß ein Betrüger oder ob er wirklich der Erlöser seines Volkes, ihr Führer, ja ihr Gott (Hakeem) ist. Wie die Gestalt Lurias, vereint er in sich den Osten und den Westen, Gefühl und Denken:

"I with my Arab instincts, thwarted ever
By my Frank policy, — and with, in turn,
My Frank brain, thwarted by my Arab heart —
While these remained in equipose, I lived
— Nothing; had either been predominant,
As a Frank schemer or an Arab mystic,
I had been something; — now, each has destroyed
The other — and behold, from out their crash,
A third and better nature rises up —
My mere man's nature! ..." (95)

Ungleich Luria, in welchem der Orient immer dominiert, trägt Djabal seinen Widersacher Braccio, den reflektierenden Feind, in der eigenen Brust. (96) Er hat sich als Messias seines Volkes ausgegeben, um dieses aus der Tyrannei der Tempelritter zu befreien; er glaubte, durch einen Betrug sein Ideal der «Kraft», seine Idee des vollkommenen Staates, verwirklichen zu können. Denn sein Denken, dieser Braccio seiner Seele, spricht:

"All great works in this world spring from the ruins
Of greater projects — ever, on our earth,
Babels men block out, Babylons they build ...
... Thou, presume
To work in this foul earth by means not foul?
Scheme, as for heaven, — but, on the earth, be glad
If a least ray like heaven's be left thee ..." (97)

Die Zersetzung, Entehrung, Verschandelung der idealen «Kraft» in dieser Welt ist im Vergleich mit den schon behandelten Stücken noch weiter fortgeschritten; sogar ihre «Verehrer» brauchen Verstellung und Trugwerk, um eine an sich «gute» Absicht zu verwirklichen. Aber Djabal wird gezwungen, sich zu entscheiden, ob er dem Ideal — und zwar unter Einsatz seines Lebens — treu bleiben, oder ob er als Betrüger weiterhin ein unrühmliches Dasein führen will. Zu diesem Entscheid zwingt ihn die «Liebe».

Anael sieht, als einzige seiner Volksgenossen, in ihm nicht den Erlöser; sie «liebt» in ihm nicht die Verkörperung der «Kraft», sondern einfach den Mann; durch den Wider-

streit dieser beiden Arten von «Liebe» gerät sie in einen Konflikt. Um sich von dieser Unsicherheit zu befreien, vollbringt sie eine Tat, welche Djabal sich selbst vorbehalten hatte, — sie ermordet den Tyrannen. Dadurch will sie ihn — und sich — zwingen, Stellung zu nehmen, zwischen den beiden Idealen der «Kraft» und der «Liebe» zu wählen. Durch ihre Tat aber stiehlt sie Djabal die einzige symbolische Handlung, durch welche er sich vor seinen eigenen Augen hätte rechtfertigen können. Er bricht zusammen und gesteht ihr alles; Anaels Konflikt ist nun gelöst — sie kann in Djabal den Mann «lieben». Öffentlich klagt sie ihn als Betrüger an und ist bereit, mit ihm in den Tod zu gehen; aber bei der Konfrontierung bricht — geheimnisvollerweise — noch einmal das andere Ideal der «Kraft» durch: mit dem Ruf "Hakeem" stirbt sie vor Djabals Augen, und dieser folgt ihr, indem er sich selbst den Tod gibt. Sein Liebestod für das Ideal der «Liebe» aber erscheint dem Volke wie eine Transzendierung ins Göttliche, ein Gestaltwerden der «Kraft».

So wird die gemischte Seele Djabals in der «Liebe» Flammen gereinigt und das Ziel, welches er durch Betrug erreichen wollte (Befreiung seines Volkes), muß durch reine Menschen (Loys und Khalil) in die Tat umgesetzt werden. Diese beiden werden die Befreiung des Drusenvolkes vollenden und Djabal wird ihnen als Gott, als ein Mythos erscheinen, während er in der Erinnerung des wissenden Zuschauers oder Lesers als ein großer «Liebender» weiterlebt.

In allen bisher behandelten Stücken hat Browning seine ursprüngliche Technik beibehalten, in welcher er verhindert, «daß eine antagonistische Leidenschaft eine andere, primäre neutralisiert». (76) Strafford, King Victor, Luria und Djabal — sie alle bleiben ihrem ursprünglichen Ideal treu, sie besiegeln ihre Erfahrung, daß es in dieser Welt nicht realisiert werden kann, mit dem Tod, wobei allerdings King Victor und Djabal erst nach einer Auseinandersetzung mit ihren irdischen Trieben zum endgültigen Triumph durchstoßen und «den Flecken ihrer Seele» (the soul's flaw) ablegen.

Im letzten Drama mit der Thematik der «Kraft», in "*A Soul's Tragedy*" (1846), wählt der Dichter einmal den umgekehrten Weg. Er läßt den Protagonisten, Chiappino, sein Ideal verraten, er zeigt ein «Selbst», welches schon bei der ersten Bewährungsprobe scheitert. Während alle übrigen Helden Brownings durch ihren Tod siegreich in ein höheres Leben eingehen, findet Chiappino einen tragischen «Tod» durch sein Verbanntsein in ein Leben, dessen Ideale er selbst vernichtet hat. Chiappino hat im Grunde denselben Ausgangspunkt wie Djabal. Er ist der ewige Tadler; in ständigem Konflikt mit allen «Unvollkommenheiten» dieser Welt, hat er sich ganz in sich selbst zurückgezogen und erscheint als *gemischte Seele*, in welcher — wie in Djabal — Fühlen und Denken sich heftig bekriegen. Sein vorzüglicher Haß richtet sich gegen den Tyrannen von Faenza, von welchem er wegen seiner revolutionären Ideen verbannt worden ist. Wie Djabal, will Chiappino den Unterdrücker ermorden und seine Landsleute befreien. Wie dem erstern wird aber auch Chiappino diese symbolische Tat gestohlen; sein Freund Luitolfo schlägt den Provosten im Affekt nieder. In der Folge nimmt Chiappino die Tat auf sich, läßt Luitolfo entweichen und stellt sich dem Volk, welches in sein Haus eindringt. Nun erfolgt aber eine unerwartete Peripetie: das Volk kommt nämlich nicht, um den Mörder der Strafe zuzuführen, sondern um ihn als Befreier im Triumphzug durch die Straßen zu tragen.

Bis zu diesem Punkt hat sich der Revolutionär Chiappino, der von einer Art kommunistischem Idealstaat träumt, tadellos benommen. Schon aber zeigt sich der erste Versucher, und Chiappino versagt bereits bei dieser ersten Gelegenheit: Soll er den wahren Sachverhalt eingestehen und die Ehre der Befreiungstat dem zukommen lassen, dem sie ge-

bührt, seinem Freund Luitolfo? In der Folge überredet sich Chiappino selbst zum Gegenteil; bei der nun folgenden Verwandlung spielt das Denken, das Argumentieren, eine wichtige Rolle und erscheint einmal mehr als *Widersacher der Seele*. Chiappino rätsonniert so:

“I would have struck the blow, and could not: he would have done his utmost to avoid striking it, yet did so. I dispute his right to that deed of mine — a final action with him, from the first effect of which he fled away, — a mere first step with me, on which I base a whole mighty superstructure of good to follow...” (98)

Aber die wahre «Tragödie seiner Seele» hat erst begonnen. Ogniben, der Legat des Papstes, welcher gekommen ist, um nach dem Rechten zu sehen, versteht es, Chiappino in ein Netz zu verstricken; er bringt ihn dazu, allen seinen frühern Idealen ins Gesicht zu schlagen. Chiappino, dieser kommunistische Vorläufer, war unter anderem für absolute Gleichheit aller Bürger. Nun aber sieht er sich plötzlich in die folgende Lage versetzt: die Bürger wollen ihn zum neuen Provost wählen, und der Legat des Papstes scheint gewillt zu sein, dieser Wahl zuzustimmen. Chiappino findet nun plötzlich, es sei eigentlich töricht, die «Unvollkommenheit» der Welt mit Stumpf und Stiel auszurotten, solange es noch eine Möglichkeit gebe, auf dem morschen Fundament zu wohnen:

“I had despaired of, what you may call, the material instrumentality of life; of ever being able to rightly operate on mankind through such a deranged machinery as the existing modes of government: but now, if I sudden discover how to inform these perverted institutions with fresh purpose, bring the functionary limbs once more into immediate communication with, and subjection to, the soul I am about to bestow on them — do you see? Why should one desire to invent, as long as it remains possible to renew and transform? When all further hope of the old organisation shall be extinct, then, I grant you, it may be time to try and create another...” (99)

Aus dem lauten Verkünder der Freiheit, dem wilden Revolutionär, ist hier plötzlich ein recht toleranter, zu Kompromissen bereiter Mann geworden. Seine ausgeklügelten Argumente und Relativierungsversuche werden von Ogniben mit leichter Ironie unterstützt; er fördert nach Kräften Chiappinos «subjektive» Tendenz, sich mittels des Denkens zu einem Entschluß durchzuringen. Ein zweiter Mephisto, träufelt er Chiappino das «Gift» ins Ohr:

“You have got a truth in your head about the right way of governing people, and you took a mode of expressing it which now you confess to be imperfect. But what then? There is truth in falsehood, falsehood in truth. No man ever told one great truth that I know, without the help of a good dozen lies at least, generally unconscious ones...” (100)

Wie Djabal, so ist nun auch Chiappino bereit, alle sich ihm bietenden Mittel zu benutzen, auch solche, die seinem Ideal direkt widersprechen würden. Er glaubt einzusehen — d. h. er hat sich durch seinen Gedankengang selbst überzeugt —, daß eine absolute Gleichheit aller Menschen unmöglich ist, daß es immer führende, mit großer Macht begabte Geister geben muß, daß er selbst hervorragende Qualitäten besitzt und daß er daher — und dies ist der Höhepunkt dieser Kette, zu welchem hinauf Browning seinen Helden allmählich führt —, daß er sich daher zum Nachfolger des frühern Provosten wählen lassen muß, den er ermordet zu haben vorgibt. Aus dem Tyrannenmörder wird selbst ein Tyrann.

Damit ist Chiappino aber in die Falle des Legaten gegangen, denn dieser verlangt nun plötzlich die Bestrafung des «Mörders». Chiappino, als höchste Macht im Staat, muß seine eigene Strafe aussprechen. Jedoch der Knoten löst sich: Luitolfo, der sich inzwischen wieder selbst gefunden hat, bekennt sich zur Tat. Aber der Provost ist gar nicht tot —

und Luitolfo wird in Hausarrest verwiesen, während Ogniben dem zusammengebrochenen Chiappino eine Luftveränderung nahelegt. Damit ist alles wieder beim alten; wie das Stück "*King Victor and King Charles*", ist auch diese «Tragödie» ein «schreckliches Ereignis ohne Konsequenzen». (81)

Das ist Chiappinos «Tragödie seiner Seele», einer Seele, welche wie diejenige Djabals sich zum Sieg über die irdische «Unvollkommenheit» durchringen könnte, die es aber nicht tut und die darüber hinaus sogar ihr eigenes Ideal verrät. Dies ist die schärfste, beißendste Satire, die Browning je geschrieben hat; "it is all sneering and disillusion" schreibt er an Elizabeth; gleichzeitig fürchtet er, der Leser werde «die moralische Absicht» (its moral effect) mißverstehen. (101) Ursprünglich wollte Browning seine Absicht dadurch ganz klar machen, daß er den päpstlichen Legaten erklären ließ, wie wenig er im Grunde mit Chiappinos «Bekehrung» einverstanden sei. Diese Rede des Ogniben — welche sich allerdings im Munde dieses mephistophelischen Versuchers seltsam ausgenommen hätte, ja sogar einem Stilbruch nahegekommen wäre — wurde jedoch vom Dichter glücklicherweise herausgenommen. Sie lautete (Ogniben spricht hier zu Chiappino):

"The belief in a future state with me modifies every feeling derivable from this — consequently, I may see that your principles are perfectly right and proper to be embraced so far as concerns this world, though I believe there is an eventual gain, to be obtained elsewhere, in either opposing or disregarding them — in not availing myself of the advantages they procure..." (102)

Dies ist Brownings letztes Drama mit der Thematik der «Kraft» und mit der für die Verfechter dieser Idee resultierenden tödlichen Tragik. Wir bemerken eine fortschreitende Verfinsterung des Horizonts über der politischen Szene und eine Art von Desillusionierung, die sich zuerst auf das Feld der «irdischen Unvollkommenheit» beschränkt, am Ende aber sogar das «Selbst» des Helden seiner diamantenen Härte beraubt und ihm sein Ideal der «Kraft» fragwürdig macht. Der in "*A Soul's Tragedy*" herrschende Pessimismus ist absolut; der päpstliche Legat Ogniben mit seinem Zynismus behält recht. Bei seinem ersten Auftreten sagt er, er habe dreiundzwanzig Rebellenführer gekannt und deutet an, daß er sich keine Illusionen über ihre wirklichen Beweggründe mache, mögen sie sich auch noch so sehr als Idealisten und Weltverbesserer gebärden. Und wirklich, auch der vierundzwanzigste Rebell, Chiappino, bestätigt seine Theorie einmal mehr. (103) Diese «Tragödie einer Seele» wiederholt sich immer wieder, und man kann Ogniben verstehen, wenn er mit halb väterlicher, halb verachtender Weisheit auf die Menschen herabschaut.

c) Die Thematik der «Liebe»

«Liebe» ist, wie wir gesehen haben, das komplementäre Prinzip zur «Kraft». Die «Frau», als Verkörperung von «Liebe», kann erstens in einen tragischen Konflikt geraten, indem sie ihr Ideal («Liebe») in einer Welt zu verwirklichen sucht, in welcher die «Liebe» — wie früher die «Kraft» — nur in entarteter, erniedrigter Form erscheint.

Diesen Fall finden wir dargestellt in "*A Blot in the 'Scutcheon*" (1843). Zwei junge Menschen, Mildred — die vierzehnjährige — und Mertoun haben aus «Liebe» das be-gangen, was die Welt Sünde nennt. Durch diese Erkenntnis wird ihr Leben vergiftet und sie beschließen, ihr geheimes Unrecht durch eine Heirat wieder in Ordnung zu bringen. Aber diese Lösung ist eine Lüge, so wie Djabals anfängliche Täuschungsmanöver eine Lüge waren und nur durch den Tod gutgemacht werden konnten. Ein Ideal darf, nach Browning, nicht durch Betrug verwirklicht werden. Mertoun hält zwar um die Hand

Mildreds an und erhält eine Zusage; aber Tresham, der Bruder Mildreds, erfährt von den nächtlichen Besuchen eines Unbekannten im Zimmer der Schwester. Durch die Verstellung und die Täuschungsversuche verstrickt sich Mildred wie Djabal immer mehr und wird indirekt schuldig am Tod des Geliebten von der Hand des Bruders. Mildred folgt Mertoun in den Tod und auch Tresham, zum Mörder geworden, verübt Selbstmord. So muß sich, wie in "*The Return of the Druses*", eine ideale «Liebe» aus dieser «unvollkommenen» Welt in eine bessere retten; diesem Gedanken gibt der sterbende Mertoun Ausdruck:

"Die along with me,
Dear Mildred! 'tis so easy, and you'll escape
So much unkindness! Can I lie at rest,
With rude speech spoken to you, ruder deeds
Done to you? — heartless men shall have my heart,
And I tied down with grave-clothes and the worm,
Aware, perhaps, of every blow — oh God! —
Upon those lips — yet of no power to tear
The felon stripe by stripe! Die Mildred! Leave
Their honourable world to them! For God
We're good enough, though the world cast us out..." (104)

Dieses Stück enthält — etwas Einmaliges in Brownings Dramen — drei Protagonisten; nämlich das Liebespaar, Mildred und Mertoun, und Tresham, den Mörder des Liebhabers. Tresham ist die Verkörperung des Ehrbegriffes und er stirbt für dies sein Ideal genau so wie die beiden Liebenden für ihr Ideal der «Liebe». Sterbend ruft er aus:

"You see how blood
Must wash one blot away; the first blot came
And the first blood came. To the vain world's eye
All's gules again: no care to the vain world
From whence the red was drawn..." (105)

Seine Tat (Ermordung Mertouns) und sein Tod für das Ideal der Ehre erfolgt aber, im Grunde genommen, ebenfalls im Zeichen der «Liebe». Sein Ehrbegriff hängt aufs engste mit seiner Bruderliebe zusammen; ja, er setzt diese Bruderliebe ihrer Reinheit, «Ehrenhaftigkeit» wegen, sogar über die geschlechtliche Liebe:

"Mildred, I do believe a brother's love
For a sole sister must exceed them all.
For see now, only see! there's no alloy
Of earth that creeps into the perfect'st gold
Of other loves — no gratitude to claim;
You never gave her life, not even aught
That keeps life — never tended her, instructed
Enriched her — so, your love can claim no right
O'er her save pure love's claim: that's what I call
Freedom from earthliness..." (106)

Mildred steht also zwischen dem Bruder und dem Geliebten, zwischen der Bruderliebe und der Geschlechterliebe; und beide Verkörperungen des Ideals der «Liebe» scheitern in dieser Welt, miteinander und sogar durch einander. Alle drei Träger dieses Ideals aber siegen sterbend über die Unvollkommenheit der Welt (the vain world).

Schon in "*The Return of the Druses*" zeigte sich eine Kombination der «Kraft»-Thematik mit der «Liebe»-Thematik. Anaels «Liebe» und Djabals «Liebe» retten den

Betrüger vor dem drohenden Selbstverrat. In "Strafford" und "Luria" dagegen ist die Thematik der «Liebe» nur angedeutet: Lady Carlises Liebe zu Strafford und Domizias Liebe zu Luria sollen nur die Unbeirrbarkeit dieser beiden Helden illustrieren. Selbst «Liebe» kann sie nicht von ihrem eingeborenen Ideal der «Kraft» und von dem Tod für dieses Ideal abbringen. Wie wir sehen werden, hat Browning in "A Soul's Tragedy", parallel zu Chiappinos Verrat an der «Kraft», diesen Helden auch einen «Liebesverrat» begehen lassen.

In den beiden letzten hier zu behandelnden Stücken jedoch, gehen die beiden Arten von Thematik eine engere Verbindung ein. Wir sprechen zuerst über Brownings letztes Drama — oder «Dramatisches Fragment», denn es besteht nur aus einem Akt — über "In a Balcony", welches 1853 in Bagni di Lucca geschrieben wurde, also gleichsam als Nachzügler der Dramenzeit betrachtet werden muß.

Die Königin in diesem Stück ist eine Verkörperung des «Königtums» kraft ihrer Stellung, eine Verkörperung der «Liebe» kraft ihres Geschlechts. Wie in Djabal entsteht ihr Konflikt aus dem Widerstreit zweier Ideale. Norbert, der Minister, hat ihren Dienst gesucht, weil er die Dame der Königin, Constance, liebt und auf diese Weise hofft, sie zu erringen. Die «Liebe» der beiden ist bisher geheim gehalten worden; die Handlung wird eröffnet durch den Entschluß Norberts, die Königin um die Hand von Constance zu bitten. Norbert verkörpert das Ideal der «Kraft», Constance das Ideal der «Liebe»; wie Luria hofft Norbert, durch die Vereinigung der beiden Prinzipien, eine neue Epoche der Menschheit heraufführen zu können; er sagt darüber zu Constance:

"What if to-night sees power's first outbreak here
Amid the warmth, surprise and sympathy,
And instincts of the heart that teach the head?
What if the people have discerned at length
The dawn of the next nature, novel brain
Whose will they venture in the place of theirs,
Whose work, they trust, shall find them as novel ways
To untried heights which yet he only sees?
I felt it when you kissed me. See this Queen,
This people — in our phrase, this mass of men —
See how the mass lies passive to my hand
Now that my hand is plastic, with you by
To make the muscles iron! Oh, an end
Shall crown this issue as this crowns the first!
My will be on this people! then, the strain,
The grappling of the potter with his clay,
The long uncertain struggle, — the success
And consummation of the spirit-work,
Some vase shaped to the curl of the god's lip,
While rounded fair for human sense to see
The Graces in a dance men recognize
With turbulent applause and laughs of heart!
So triumph ever shall renew itself;
Ever shall end in efforts higher yet,
Ever begin..." (107)

Wie Luria, Djabal und Chiappino will Norbert das Reich des Idealen auf Erden errichten; dazu braucht er aber die «Liebe» Constances.

Ihre «Liebe» jedoch ist nicht absolute Hingabe. Sie möchte erstens das süße Geheimnis nicht so ohne weiteres offenbaren; außerdem will sie der Königin nichts schuldig sein,

denn — wie sie sagt — «wir Frauen hassen eine Schuld ebenso sehr, wie Männer ein Geschenk». (108) Endlich aber, und dies ist der wichtigste Grund, hat Constance Mitleid mit dem unerfüllten Sein der Königin, welche durch ihre Stellung als Verkörperung des «Königtums» gezwungen ist, alles zu opfern, was einer «Frau» lieb und wert ist. Sie überredet Norbert, er solle bei der Königin vorgeben, er liebe in Wirklichkeit ihre Person; sie werde dann geschmeichelt sein und ihn gnädig mit der Hand Constances abfinden, wodurch sie ihr Ziel erreichen würden, ohne in die Schuld der Monarchin zu geraten.

Obwohl Norbert sagt: «Es ist gegen meine Art; ich glaube mehr in Wahrheit» (109), gibt er schließlich ihrem Drängen nach. Aber die Intrige mißlingt — die Königin nimmt seine Liebeserklärung für bare Münze und die Frau erwacht in ihr. Jahrelang hat sie die Marmorstatue gespielt, nun will sie auch einmal «Frau» sein. Rasch entschlossen wirft sie ihr «Königtum» von sich und ist bereit, sie, die alternde Frau, ganz dem «liebenden» Manne zu gehören. Sie opfert das Ideal der «Kraft» dem Ideal der «Liebe» auf. (110)

So schlägt einmal mehr der Betrug zur Verwirklichung eines Ideals den Urheber ins Gesicht. Wie Mildred und Mertoun suchen Constance und Norbert ihr Ideal durch eine Intrige zu verwirklichen, und dieser letzte Rest von Irdischem in Constance genügt, um ihr Ideal zu gefährden. Sie gerät nun wie Anael in einen Konflikt zwischen ihrer Liebe zu Norbert als «Liebe» und zu Norbert als «Kraft». Sie befreit sich jedoch aus den Banden der Selbstsucht und will den Mann aufopfern; er soll die Königin heiraten und so sein Ideal der «Kraft», seinen Traum des Idealstaates, verwirklichen. Auch Norbert gerät seinerseits in einen Konflikt zwischen «Liebe» und «Kraft», aber in ihm siegt, kontrapunktisch zu Constance, das Ideal der «Liebe» — er will seine Pläne der Liebe zu Constance aufopfern.

Jedoch die Königin muß den Betrug an ihrem Herzen erkennen und verläßt, ohne ein Wort zu sprechen, die Bühne. Norbert aber und Constance, in Angesicht des Todes, den sie als gerechte Bestrafung erwarten, erleben den absoluten Augenblick ihres Lebens:

“Constance. Yours, yours, yours!
Norbert. You and I —
Why care by what meanders we are here
I’ the centre of the labyrinth? Men have died
Trying to find this place, which we have found...” (111)

Der Ausgang des Dramas wird vom Dichter offen gelassen. Die Forschung hat ihn meist dahingehend gedeutet, daß die beiden Liebenden siegreich in den Tod gehen. Aber der Dichter selbst hat, am Ende seines Lebens, in einem Gespräch mit Mrs. Arthur Bronson, eine andere Lösung angedeutet: die Königin begeht, nach ihm, Selbstmord und ihre Leiche wird von der Wache, deren Schritte in Constance und Norbert Todesahnungen erwecken, fortgetragen. (112) Wir befinden uns hier an einem Kreuzweg. Begeht nämlich die Königin Selbstmord, so bedeutet das einen Sieg des Ideals der «Liebe» in ihrer Seele, und die beiden Liebenden werden aus ihrem glücklichen «Augenblick» absoluter Hingabe in die Welt der «Unvollkommenheit» zurückgestoßen. Andererseits würde der Tod der Liebenden gleichfalls einen Sieg des Ideals der «Liebe» in ihrer Seele bedeuten, wodurch jedoch die Handlung der Königin zu einer “Soul’s Tragedy” würde, denn sie hätte dann nicht nur das Ideal der «Kraft» verraten und durch Mord mißbraucht, sondern auch das Ideal der «Liebe» auf eine unreine Weise zu verwirklichen gestrebt.

Obige Andeutungen zeigen, wie kunstvoll dieses Drama gebaut ist. Es kann recht eigentlich als ungelöster dramatischer Knoten bezeichnet werden. Browning zeigt hier, wie ein Staubkorn von irdischer Gebundenheit — die Eitelkeit und Intrige Constances — lawinengleich anwächst und eine ganze Welt unter seinen Trümmern begräbt.

Dasselbe Motiv, aber ins Positive gewendet und komödienhaft ausgebeutet, finden wir in "*Colombe's Birthday*" (1844). Der Prince Berthold dieses Stückes, der eines Tages vielleicht Kaiser sein wird, hat große Aehnlichkeiten mit der Königin von "*In a Balcony*"; für Constance könnte man Valence setzen, für Norbert die Herzogin; die beiden Geschlechter vollziehen gleichsam einen Stellungswechsel.

Die Herzogin ist ohne ihren Willen unrechtmäßig zu diesem Titel gelangt; nach einjähriger Herrschaft, an ihrem Geburtstag, findet sich der wahre Erbe des Herzogtums, Prince Berthold, ein. Alle verlassen nun den schwankenden Thron, nur Valence, welcher am selben Tage zum erstenmal Fuß auf das höfische Pflaster gesetzt hat, um die Beschwerden seiner Heimatstadt Cleves vorzubringen, — nur Valence wird, teils aus Pflichtgefühl, teils aus Liebe, zu ihrem Advokaten und verteidigt ihr Recht mit äußerster Tapferkeit. Prince Berthold, an leichten Sieg gewöhnt, achtet den Widerstand der schwachen Frau hoch und bietet ihr seine Hand an. Colombe, die Herzogin, hat nun zu entscheiden, ob sie den Prinzen — die Verkörperung von «Kraft» — wählen will, der ihr ein Leben in Luxus und Glanz als Kaiserin bietet, oder aber den einfachen Advokaten — die Verkörperung von «Liebe» —, den sie wirklich liebt und dessen Charaktergröße sie kennengelernt hat. Wie Norbert in "*In a Balcony*", wählt Colombe Valence und die «Liebe» und opfert leichten Herzens Berthold und die «Kraft».

Die *Liebesprobe* ist, wie wir gesehen haben, eine immer wiederkehrende Situation bei Browning. Anael z. B. muß in Djabal einen Betrüger erkennen; Loys, der reine Idealist im selben Stück, der das gleiche Ziel wie Djabal, aber mit reinen Mitteln, verfolgt hat, bietet ihr ebenfalls seine Hand an; so hat sie ihre Wahl zu treffen und wählt — Djabal, denn:

"I love thee now — perchance love thee better than ever... Shame with the man, no triumph with the God be mine." (113)

Ebenso wählt die Königin in "*In a Balcony*" die «Liebe» zu Norbert und opfert «Kraft»; später macht Norbert im selben Stück das gleiche.

Die Gestalt des Prinzen Berthold ist nicht ganz frei von einer leisen Tragik; wie die Königin in "*In a Balcony*", sieht er seine Hand verschmäht, was ihn um so schmerzlicher berühren muß, als er sich selbst und die der Gattin angebotene ehrenvolle Stellung für unwiderstehlich hält. Zwar will er durch seine Abschiedsworte glauben machen, daß der Zwischenfall für ihn ohne weitere Folgen sein wird:

"Lady, well rewarded! Sir, as well deserved!
I could not imitate — I hardly envy —
I do admire you. All is for the best.
Too costly a flower were this, I see it now,
To pluck and set upon my barren helm
To wither — any garish plume will do.
As it is — for me — if that will flatter you,
A somewhat wearier life seems to remain
Than I thought possible..." (114)

Aber seine stockende Rede beweist, daß er doch im Innersten getroffen ist: dies wird auch durch das vorausgehende Gespräch mit Melchior, seinem Begleiter, deutlich. Berthold ist eine gemischte Seele wie Djabal, vom Denken infiziert, in sich selber uneinig und zersplittert. Die Welt mit ihren «Unvollkommenheiten» hat ihn angesteckt — er glaubt nicht mehr an die Ideale. So bietet er Colombe Ehre und «Macht» (Power) an, aber «Liebe» wagt er ihr nicht zu bieten, denn er selbst glaubt nicht mehr an dies Ideal — und so verliert er die Seele, die er zugestandenermaßen sein Leben lang gesucht hat, und

mit deren «Liebe» zusammen allein seine «Kraft» vollkommen gewesen wäre. Melchior, sein Begleiter, kennt des Prinzen Schwäche:

“You could look, if it pleased you, into hearts;
But you are too indolent and fond of watching
Your own — you know that, for you study it...” (115)

Valence dagegen ist von der Art Lurias und Norberts, — ein Mensch ganz reinen Herzens und mit einem Ideal vor Augen, dem er die Treue hält, sei dieses Ideal nun seine Vaterstadt Cleves oder seine «Liebe» zu Colombe. (116) Diesem Valence steht die edle Seele Bertholds gegenüber, die aber durch die Erfahrungen des Lebens getrübt worden ist, und Colombe fällt ihre Wahl zugunsten von Valence.

Ein einziges Mal hat Browning ein Versagen in der *Liebesprobe* dargestellt, und zwar in jener schwärzesten aller Satiren auf des Lebens «Unvollkommenheiten», in “*A Soul's Tragedy*”. Chiappino scheint zu Beginn des Dramas nicht nur eine reine Idee von «Kraft» in seiner Seele zu bewahren, auch die «Liebe» sieht er in idealer Gestalt. Er gesteht Eulalia, der Braut seines Freundes Luitolfo, seine Liebe zu ihr; auf ihre Frage, warum er denn dieser Liebe nicht früher Ausdruck gegeben habe, antwortet er:

“We all aspire to heaven; and there lies heaven
Above us: go there! Dare we go? no, surely!
How dare we go without a reverent pause,
A growing less unfit for heaven? Just so,
I dared not speak!...” (117)

Sein reines Feuer scheint auch Eulalias Liebe zu gewinnen, denn sie ist bereit, mit ihm zu sterben oder wenigstens seine selbstgewählte, stellvertretende Strafe mit ihm zu teilen.

Aber im zweiten Teil des Dramas, wie er seine Seele der zwiespältigen Rede des Legaten geöffnet hat und bereit ist, sein Ideal der «Kraft» zu verraten — da erscheint ihm plötzlich auch die «Liebe» in einem andern Licht. Auf Eulalias Vorwurf, er habe sie etwas rasch vergessen, erwidert Chiappino:

“No, rather my soul's capacity for love widens — needs more than one object to content it, — and, being better instructed, will not persist in seeing all the component parts of love in what is only a single part, — nor in finding that so many and so various loves are all united in the love of a woman... Love is a very compound thing. The intellectual part of my love I shall give to men, the mighty dead or the illustrious living; and determine to call a mere sensual instinct by as few fine names as possible. What do I lose?” (118)

Mit diesen Gedankengängen ist Chiappino bereits in jene Sphäre der «Unvollkommenheit» eingetreten, wo der Verstand, das Denken — ähnlich wie bei Tresham in “*A Blot in the 'Scutcheon'*” — die eine und einzige «Liebe» in ihre verschiedenen Gattungen aufspaltet und wo sich die Teilideale gegenseitig zerfleischen. Chiappinos Verrat am Ideal ist also ein doppelter und um so tragischer, als er durch Anlage und Begleitumstände zu einem Helden wie Luria, oder wenigstens zu einem solchen wie Djabal hätte werden können. Seine und unsere Desillusionierung ist absolut. «Liebe» und «Kraft» sind nach diesem Drama keine Ideale mehr; ihre Verwirklichung auf dieser Welt wird auf jeden Fall aufgegeben.

d) "*Pippa Passes*" und Brownings sogenannter Optimismus

Unsere Umschau in Brownings Dramen hat gezeigt, daß die Thematik der «Liebe» und diejenige der «Kraft» in Abwandlungen immer wieder erscheinen und daß sich alle Stücke auf eines der folgenden vier Motive zurückführen lassen:

1. Scheitern von «Liebe» in der Wirklichkeit (A Blot).
2. Sieg von «Liebe» in der Liebesprobe (Colombe's Birthday; In a Balcony); wobei im letztern Drama dieser Sieg nur durch den tragischen Untergang errungen wird.
3. Scheitern des «Verehrers» der «Kraft» in der Wirklichkeit (Strafford, Luria, Return o. t. Druses, A Soul's Tr.).
4. Mißbrauch des angeborenen Königtums, der «Kraft» (King Victor and King Charles).

"*Pippa Passes*" (1841: Bells and Pomegranates No. 1), welches als zweites Drama auf "*Strafford*" folgte, nimmt diese vier Hauptmotive des Dichters gleichsam voraus und verarbeitet sie in ein Ganzes. Dies Stück ist ein kleines Modell von Brownings dramatischer Welt.

Die erste Szene stellt das Scheitern einer großen «Liebe» in dieser Welt dar. Ottima ist eine um vieles potenzierte Mildred. Wie Mildred und Mertoun haben Ottima und ihr Liebhaber, Sebald, versucht, das Ideal der «Liebe» mit Hilfe von unreinen Mitteln zu verwirklichen; sie haben Luca, Ottimas Gatten, ermordet, um ungestört ihrer Liebe pflegen zu können. Aber Pippas Lied: "God's in his heaven — All's right with the world" (119) richtet das entstellte Ideal in ihrer Seele wieder auf. Vereint und durch den «Augenblick», wie Constance und Norbert in "*In a Balcony*", über alles Irdische hinausgehoben, retten sie ihre «Liebe» in eine bessere Welt.

Die zweite Szene beschreibt eine «Liebesprobe». Jules, der Protagonist, befindet sich in derselben Situation wie Valence und Norbert: er hat eine Wahl zu treffen. Der Zusammenhang ist auf den ersten Blick nicht deutlich, wird aber durch Pippas Lied hergestellt. Es handelt von einem Pagen, der klagt, wie hoch seine Herrin über ihn gestellt sei, — so hoch, daß sie der Liebesbeweise — gemeint sind Kavalierstaten — gar nicht bedürfe. So hoch, wie hier die Königin über dem Pagen, steht in "*Colombe's Birthday*" Colombe über Valence, in "*In a Balcony*" die Königin über Norbert.

Wie aber kann diese Situation des Liedes für Jules zum Wendepunkt seines Lebens werden? Schauen wir einmal seine Situation an: Er hat Briefe von einer unbekannten Schönen erhalten, seine Phantasie hat ihre Gestalt in den Himmel erhoben, sie hat ihn durch ihre Hand beglückt — eben ist er mit ihr vom Traualtar nach Hause zurückgekehrt. In diesem Augenblick empfindet er gegenüber der Geliebten die Gefühle eben dieses Pagen. Da stellt sich heraus, daß die Angebetete ein gewöhnliches Malermodell ist, daß diese ganze Komödie von einem beleidigten Widersacher inszeniert wurde: Das Idol zerbricht — seine göttliche Geliebte wird zur gewöhnlichen Sterblichen, zum Mädchen mit zweifelhaftem Ruf; sie steht sozial nun ebenso tief unter ihm, als er sie vorher in seiner Phantasie über sich gesetzt hatte. Jules ist verzweifelt und denkt nur mehr an Rache.

Da erklingt Pippas Lied. Jules sinnt: Was ist eine Liebe, die nur solange ausharrt, als die geliebte Person keines Zeichens bedarf, und die, wenn die Geliebte plötzlich Taten anstelle von Worten braucht, in sich zusammenbricht? So ruft Jules aus:

"Yes, a bitter thing
To see our lady above all need of us;
But the world looks so. If whoever loves
Must be, in some sort, god or worshipper,

The blessing or the blest one, queen or page,
 Why should we always choose the page's part?
 Here is a woman with utter need of me, —
 I find myself queen here, it seems..." (120)

Das heißt: Jules vollzieht die Wendung vom Anbetenden zum Angebeteten, vom «Liebenden» zum «Geliebten». Die Rollen sind nun gerade umgekehrt, als er es sich zu Beginn vorgestellt hat, aber — die «Liebe» hat gesiegt, hat die Probe bestanden.

Diese Umkehr erscheint bei Browning oft. Der Held, dem es nicht gelingt, eine Verwirklichung seines Ideals auf dieser Welt zu finden, kann versuchen, selbst, in seiner eigenen Person dieses Ideal zu verwirklichen. King Charles in "*King Victor and King Charles*" macht gezwungenermaßen diesen Schritt vom «Verehrenden» zum «Verehrten». In "*Luria*" wird wiederum eine solche Lösung versucht; Luria hat umsonst versucht, in Florenz sein Ideal verkörpert zu sehen. Am Ende des Stückes, obwohl zu spät, vollzieht die Stadt selbst diese Umkehr, indem sie ihrerseits Luria als den «Geliebten», nicht mehr den «Liebenden», verehrt. Umgekehrt vollzieht Djabal in sich selbst die Wandlung vom «Geliebten» in einen «Liebenden».

So wie die zweite Szene thematisch mit "*Colombe*" und mit "*In a Balcony*" zusammenhängt, so führen von der dritten Verbindungen zu all jenen Dramen, in welchen das Ideal der «Kraft» in dieser Welt scheitert. Luigi, der Held, ist wie Djabal oder Chiappino ein potenzieller Tyrannenmörder. Wie jene träumt er davon, sein Volk von dem entarteten Herrscher zu befreien. Seine Mutter sucht, ihn von der Reise in die Hauptstadt und von der beabsichtigten Tat abzuhalten und scheint ihn endlich überredet zu haben. Aber Pippas Lied ertönt und singt von einem guten König, welcher «vor langer, langer Zeit lebte, als die Welt noch jünger und dem Himmel näher war als jetzt». (121) Luigi schüttelt nun alle Fesseln der «Liebe» (zur Mutter und zur Braut) von sich und ruft, ganz seinem Ideal der «Kraft» hingegeben:

"The python at the city, on the throne,
 And brave men, God would crown for slaying him,
 Lurk in bye-corners lest they fall his prey.
 Are crowns yet to be worn in this late time,
 Which weakness makes me hesitate to reach?
 'Tis God's voice calls: how could I stay? Farewell!" (122)

In der letzten Szene finden wir den greisen Monsignore wie König Victor oder Charles I. in "*Strafford*" mit «Kraft» und weltlicher «Macht» ausgerüstet, aber in einer Welt, wo «Kraft» überall und immerdar mißbraucht wird. Er steht bereits mit einem Fuß im Grabe und hätte noch so viel gutzumachen: «Ganze Jahrhunderte von Sünde habe ich zu sühnen, und es blieben mir nur ein oder zwei Monde dafür», sagt er, und: «Meine Familie ist die älteste von Messina, und Jahrhunderte hindurch hatten meine Vorfahren an jeder Schlechtigkeit unter dem Himmel teil.» (123) So in unechter «Kraft» verstrickt, vernimmt der Monsignore vom Intendanten, daß seines Bruders Tochter, welche man tot geglaubt hat, noch lebt; der Intendant macht das Angebot, Pippa, denn um diese handelt es sich, als Dirne in der Stadt untergehen zu lassen, auf daß der Monsignore die Güter, die ihr von Rechts wegen gehören, für die Kirche einstecken könne. In diesem heiklen Moment, in welchem der Monsignore leicht den Untaten seiner Vorfahren eine eigene beifügen könnte und so immer neue Entstellungen der «Kraft» erzeugen würde, in diesem

Augenblick ertönt Pippas Stimme zum viertenmal; sie schildert, wie in gewissen Momenten, wenn sie ganz in der Natur aufgeht, «Gott sie zu sich nimmt». (124) Dieser Hinweis auf die höchste, göttliche Form der «Kraft» läßt das in Ruinen liegende Ideal in der Seele des Monsignore neu erstehen. So läßt er den Intendanten kurzerhand verhaften und bittet Gott: «Miserere mei, Domine! »

Wir wenden uns nun der Gestalt Pippas zu und wollen zu bestimmen suchen, welche Funktion dieses Kind im vorliegenden Drama erfüllt. Mrs. Sutherland Orr berichtet, der Dichter habe die Idee zu diesem Stück während eines seiner üblichen Spaziergänge durch den Dulwich Wood gefaßt:

“The image flashed upon him of some one walking thus alone through life; one apparently too obscure to leave a trace of his or her passage, yet exercising a lasting though unconscious influence at every step of it; and the image shaped itself into the little silk-winder of Asolo, Felippa or Pippa...” (125)

Zugrunde liegt dieser Idee wohl Brownings Lieblingsgedanke von der noch «unvollkommenen» Welt, die sich selbst aufbaut und in deren aufbauendem Prozeß die geringste Tat des geringsten ihrer Teile eine wesentliche Rolle spielt. Dies kommt auch deutlich in dem wiederkehrenden Lied Pippas zum Ausdruck:

“All service ranks the same with God —
With God, whose puppets, best and worst,
Are we: there is no last nor first...” (126)

Wenn Browning hier das Weltgeschehen mit einem Marionettentheater vergleicht, so erinnert uns diese Metapher an bereits früher erwähnte Äußerungen des Dichters, wo er im selben Zusammenhang den Kosmos mit einer Maschine, ja mit einem Billardspiel vergleicht (siehe Seite 32 ff). Pippa wäre also, um diesen Vergleich weiter auszuführen, gleichsam eine Marionette Gottes, eine Kugel in jenem Spiel, welches Gott in jener «ewigdauernden und einzigen Schöpfungssekunde» spielt.

Wodurch zeichnet sich nun aber diese Marionette Gottes, Pippa, vor den übrigen Gestalten des Dramas aus, wodurch erlangt sie jenen zauberhaften Einfluß auf die Schicksale der Mitmenschen? Dieses einfache Kind, welches das ganze Jahr durch in den Fabriken arbeitet, hat an diesem seinem Feiertag nur einen Wunsch: Es möchte am Glück der vier glücklichsten Menschen in Asolo Anteil haben. Das Glück, welches diesen vier Menschen (Ottima, Phene, Luigi, Monsignore) in den Augen Pippas zuteil wird, ist aber die «Liebe». Pippa möchte wie Ottima mit leidenschaftlicher Liebe geliebt werden, sie möchte wie Phene die eheliche Liebe gewinnen; sie sehnt sich, Luigi zu sein und die elterliche Liebe zu erfahren, und die Liebe Gottes, welcher der Monsignore teilhaftig wird, betrachtet sie als das allergrößte Glück. In den Augen Pippas ist diese ganze kleine Welt von Asolo ein einziger Liebeskosmos, und ihre Sehnsucht ist, auch geliebt zu werden.

Wodurch wirkt nun aber Pippa auf diese vier Menschen, die sie für die glücklichsten der Welt hält und die doch, wie der Dichter zeigt, eben in Gefahr stehen, ihrem Ideal untreu zu werden? Sie spricht mit niemandem und gibt niemandem Ratschläge; zwischen ihr und den Menschen im Dorf gibt es keine andere Brücke als ihren Gesang. Jules aber nennt ihre Stimme «die Stimme Gottes». (127) Um uns über den Inhalt ihrer Botschaft klar zu werden, sei uns erlaubt, ein anderes Drama herbeizuziehen; Luria in der Tragödie gleichen Namens hat auf seine Umwelt eine ähnliche Wirkung wie Pippa im vorliegenden Stück. Domizia spricht dort deutlich aus, was Luria ihnen allen bedeutet:

"You who have brought fresh stuff
 For us to mould, interpret and prove right, —
 New feeling fresh from God, which, could we know
 O' the instant, where had been our need of it?
 — Whose life re-teaches us what life should be,
 All, once revealed, but taught us so long since
 That, having mere tradition of the fact, —
 Truth copied falteringly from copies faint,
 The early trait all dropped away, — we said
 On sight of faith like yours, 'So looks not faith
 We understand, described and praised before.'
 But still, the feat was dared; and though at first
 It suffered from our haste, yet trace by trace
 Old memories reappear, old truths return,
 Our slow thought does its work, and all's re-known." (128)

Es scheint, daß Browning in Pippa wie in Luria eine reine Seele darstellt, gleichsam ein Gefäß des Göttlichen, in welchem sich die Ideale «Liebe» und «Kraft» unverändert erhalten haben. Wie Luria bringt Pippa den Menschen neues Wissen um das rechte Leben, neues Fühlen direkt von Gott; sie strömt es aus in den alten Liedern, welche die ganze kleine Welt von Asolo mit Musik umhüllen und die vergessenen Ideale in der Seele der Menschen Auferstehung feiern lassen. (129) Ihre Worte, unbewußt aus dem Innern hervorströmend, erinnern die Menschen an eine goldene Vergangenheit, als die Welt noch jung war wie Pippa, und als «Liebe» und «Kraft» noch mächtig in der Körperwelt zu wirken vermochten und Menschen fanden, die bereit waren, an sie zu glauben; damals war Gott noch im Himmel, «alles war in Ordnung mit der Welt» und manchmal ward ein Sterblicher mit der Vision des Göttlichen begabt (erstes und letztes Lied Pippas); damals gab es noch Pagen, welche die «Liebe» hoch über sich stellten, und Frauen, die es wert waren, angebetet (worshipped) zu werden (zweites Lied); damals gab es noch weise Könige, die mild über ihr Reich wachten, reine Verkörperungen der idealen «Kraft» (drittes Lied).

Eines muß aber nochmals betont werden: Pippa wirkt nicht bewußt auf ihre Umwelt, sie ist bloß ein Gefäß der Musik, ein Werkzeug jener höhern Macht. Am Ende des Tages fragt sie naiv: «Nun möchte ich gerne das eine wissen: wie nahe ich heut allen diesen Menschen kam, in die ich mich hineingeträumt — den langen Tag — ich meine — nah — so nah, daß ich vielleicht sie bewegte (moved) — Gutes oder Böses an ihnen tat (do good or evil to them) — auf irgend eine Art.» (130) Pippa hat keine Ahnung, welchen Kampf sie ausgekämpft, welche Siege sie für das Ideal errungen hat — durch ihr bloßes Singen. Sie hat kein Organ für jene unterste Schicht von Charakteren, welche sich in den Zwischenszenen durch diese dramatische Welt bewegen und in denen der Dichter alle Grade irdischer Lasterhaftigkeit und Verworfenheit andeutet: die leichtlebigen Kumpans, die hartherzig Jules der «Jugendfrische seines Lebens» (bloom of his life, dew of his youth) berauben wollen (131), die Dirnen mit ihrem Zuhälter und endlich den meuchelmörderischen Intendanten. Für alle diese Gestalten mit ihren teils bloß unbedachten, teils aber bewußt bösen Gedanken und Handlungen gilt jenes Wort des Dichters, das er in einer Fußnote jenem zweifelhaften Gesellen Bluphocks mitgegeben hat:

"He maketh His sun to rise on the evil and on the good, and sendeth rain on the just and on the unjust." (132)

Pippa ist ihrer Geburt und Stellung nach aufs tiefste in diese «unvollkommene» Welt verstrickt. Als Verwandte des Monsignore stammt sie wie er aus einer Familie, deren

Glieder im Laufe der Jahrhunderte Schandtät auf Schandtät gehäuft haben. Sie steht mitten im Pöhl drin und ist denselben Versuchungen ausgesetzt wie ihre Mitmenschen; aber es gelingt der Welt, den Dirnen, Bluphocks, dem Intendanten, nicht, sie aus ihrer reinen Höhe herabzuziehen. Sie ist und bleibt ein Instrument der göttlichen Kräfte — eine Marionette Gottes, und wird sich der ihr drohenden Gefahren gar nicht bewußt. Nach wie vor betrachtet sie die ganze Welt als Liebeskosmos.

Da Browning hier offenbar darauf ausgeht, die Macht des Idealen zu verherrlichen und die Ohnmacht des Bösen gegenüber einer reinen Seele zu zeigen, kann man mit Recht von einer optimistischen Einstellung des Dichters sprechen. Dennoch ist der Ausdruck *Optimismus* etwas irreführend. Man führt oft Pippas Lied "God's in his heaven, All's right with the world" (133) als Beispiel des Browningschen Optimismus an. Dabei ist es doch ganz klar, daß Pippas Lieder immer auf die besondere Situation, in welcher sie vorkommen, zugeschnitten sind und gerade durch den dramatischen Kontrast zur Wirklichkeit wirken; sie haben nicht den Charakter eines Selbstbekenntnisses des Dichters, sondern sind lediglich dramatisches Mittel.

Auch sonst ist dieses Beispiel als Beweis für den Browningschen Optimismus aber nicht glücklich gewählt, denn Browning zeigt ja in allen hier behandelten Dramen geradezu, daß «mit der Welt nicht alles in Ordnung ist». Er schildert im Gegenteil die beiden göttlichen Ideale, «Liebe» und «Kraft», in dieser Welt als im Verfall befindlich, die nach den entsprechenden Symbolen strebenden Seelen aber als tragisch im Leben scheiternd. Sein Gefühl über die Erniedrigung alles Idealen in der «unvollkommenen» Wirklichkeit geht bis zur Ironie und geißelnden Satire von "*A Soul's Tragedy*". Daher die Todessehnsucht seiner Protagonisten, die nicht selten durch Selbstmord das Ende dieser «Unvollkommenheit» zu erzwingen suchen; wie der Dichter selbst, betrachten sie das Leben als einen bösen Traum, den Tod aber als «Leben». (134) Man kann daher eher von einem *evolutionistischen Optimismus* Brownings sprechen und damit auf seinen Glauben an eine höhere Wirklichkeit jenseits der Körperwelt hinweisen. Im Hinblick auf das «unvollkommene» Diesseits und auf die Unfähigkeit des Menschen, eine Tat hier rein zu tun, ist jedoch der Ausdruck *Optimismus* kaum am Platz; wir lassen die Frage offen, ob man diese Einstellung nun als *pessimistisch* bezeichnen soll; am besten wird es sein, sowohl den einen wie auch den andern Ausdruck zu vermeiden. Die Haltung des Dichters kommt vielleicht am reinsten in jenen Abschiedsversen (aus dem "*Epilogue*" 1889) zum Ausdruck:

"One who never turned his back but marched breast forward,
Never doubted clouds would break,
Never dreamed, though right were worsted, wrong would triumph,
Held we fall to rise, are baffled to fight better,
Sleep to wake..." (135)

Brownings Ethik steht auf einer ganz anderen Ebene, ja setzt sich in direkten Gegensatz zur Gesellschaftsmoral seiner Zeit. Wie Carlyle desillusioniert er ihre Ideale, Vorurteile und Irrtümer und verkündet eine höhere Ethik der Seele — eine Ethik, die sich in die Worte zusammenfassen läßt: Kämpfe, schreite vorwärts! Immer wieder zwingt er seine Protagonisten in den Dramen, Stellung zum Sein zu nehmen und dadurch ihre Aufgabe als Marionetten Gottes zu erfüllen.

Zusammenfassung: Brownings Metaphysisches Diagramm, seine dramatische Grundformel lautet: Das starr auf ein Ideal konzentrierte «Selbst» wird in eine feindliche Umwelt hineingestellt. Der dramatische Konflikt entsteht durch die Diskrepanz zwischen

diesem Ideal und der Wirklichkeit. Der Protagonist hält jedoch durch alle anstürmenden Hindernisse an seinem Ideal fest und beweist im tragischen Untergang seine Treue.

In Brownings Dramen treten vier Haupttypen des Protagonisten auf: sogenannte «Liebende» der «Liebe» (Pippa, Anael, Valence), resp. der «Kraft» (Strafford, Luria, King Charles; Luigi, Djabal, Chiappino), oder sogenannte «Geliebte», Verkörperungen idealer «Liebe» (Ottima, Mildred, Colombe), resp. idealer «Kraft» (Charles I., King Victor, the Monsignore, die Königin von "*In a Balcony*").

Es sind vor allem vier Motive, die in Brownings Dramen immer wiederkehren:

1. Das Scheitern einer «Liebe» in der Wirklichkeit (A Blot in the 'Scutcheon, die Ottima-Sebald-Szene).
2. Der Sieg von «Liebe» in der Liebesprobe (Colombe's Birthday, die Phene-Jules-Szene, In a Balcony); in "*In a Balcony*" ist der dramatische Knoten nicht gelöst, doch wird auf jeden Fall der Sieg der «Liebe» durch den tragischen Untergang ihres Protagonisten (entweder der Königin oder aber des Paares Norbert-Constance) erkaufte. Man kann vielleicht auch "*Pippa Passes*" als Ganzes in diese Gruppe hineinnehmen.
3. Das Scheitern eines «Verehrers» der «Kraft» in der Wirklichkeit (Strafford, Luria, The Return of the Druses, A Soul's Tragedy, die Luigi-Szene).
4. Der Mißbrauch des angeborenen «Königtums», der «Kraft» (King Victor and King Charles); die Monsignore-Szene in "*Pippa Passes*" gehört thematisch hierher, schildert aber einen Sieg der reinen «Kraft».

Wenn wir die Dramen Brownings in chronologischer Reihenfolge betrachten, so wird eine gewisse Desillusionierung des Dichters in den spätern Werken sichtbar. Während er in den frühern Dramen noch an einen Sieg des Ideals in der Seele reiner Menschen zu glauben scheint, sehen wir später nicht nur ein Ideal gegen das andere ankämpfen (Return of the Druses, In a Balcony) und ein und dasselbe Ideal sich aufspalten und gegen sich selber wüten (Blot in the 'Scutcheon) — nein, die «Unvollkommenheit» des Lebens vermag sogar in das harte «Selbst» einzubrechen, und Browning läßt die Seele des Chiappino in einen grauenhaften Abgrund versinken. Luria ist die letzte Prometheusgestalt, die der Dichter im Drama gestaltet hat, das letzte «Selbst», das sich vor der «Unvollkommenheit» dieser Welt in den Tod flüchtet. Ein letzter Prometheus, trägt Luria gleichzeitig unverkennbar einzelne Züge des Gekreuzigten und leitet damit zu "*Christmas Eve und Easter-day*" über. Diese innere Wandlung des Dichters werden wir auch in den im nächsten Abschnitt zu behandelnden konstruktiven Elementen seiner Dramen deutlich widergespiegelt finden.

III. Resultate des zweiten Teils

Browning erscheint — in seiner eigenen Terminologie — als vorwiegend «objektiver» Dichter. Sein Experiment mit dem Drama dauert von 1836 bis 1846; als Nachzügler kam 1853 noch "*In a Balcony*" dazu. Das plötzliche Abbrechen des Experiments geht wahrscheinlich auf eine innere Wandlung des Dichters zurück, die sich in den nach 1840 entstandenen Werken spiegelt und die wir als *fortschreitende Desillusionierung* bezeichnen wollen. Browning schließt sich mehr und mehr gegen die Außenwelt ab und erwähnt Elizabeth gegenüber seine Unzufriedenheit über seine «objektive» Anlage und das bisherige Werk. Äußere Umstände begünstigen diese Wende noch; dazu gehört in erster Linie Brownings Bruch mit dem Schauspieler Macready und mit der zeitgenössischen Bühne. Nicht ohne Wirkung war auch der Einfluß Elizabeths und die Tatsache, daß sie ihn zu einer «subjektiveren» Methode und Ausdrucksweise ermunterte. Der Dichter versucht sich in der Folge im Medium seiner Gattin, dem «Roman-Gedicht».

In Brownings Arbeitsprozeß lassen sich vier Stationen unterscheiden: die Konzeption, die Kristallisation, die erste Niederschrift und das formale Ausarbeiten. Gewisse Eigenheiten scheinen seinen Arbeitsprozeß oft behindert, ja manchmal das Gelingen des Werkes in Frage gestellt zu haben. Der Dichter fürchtete zeitweise, an der großen Menge seiner Ideen und Konzeptionen zu ersticken, — daher die jagende Arbeitsweise, welche wir besonders in den Jahren während des dramatischen Experiments beobachten können. Andererseits läßt der Dichter oft Jahre vergehen, bevor er eine Idee aufnimmt; dies könnte zum vorzeitigen Erkalten der Konzeption führen. Eine andere Gefahr liegt in seiner sogenannten *Kurzsichtigkeit*, seiner Liebe zum Detail, wodurch oft die Einheit des Gesamtwerkes verliert. Es scheint ferner, daß Browning, um nicht in der Konvention, im Virtuositentum steckenzubleiben, ein ihm artfremdes Medium gewählt hat und die ihm besser liegenden Künste (Musik, Malerei, Plastik) nur nebenbei als Liebhaberei betrieb. Um das Wesen der Dinge ausdrücken zu können, formt sich Browning eine eigene Sprache — er nennt sie «dramatischen Vers» im Gegensatz zum «melodischen Vers» —, welche die «Vollkommenheit des Unendlichen» sowohl andeuten als auch verschweigen soll.

In allen Dramen Brownings spielen sein *Dualismus* und seine Konzeption eines starr auf ein Ideal hin gerichteten «Selbst» eine große Rolle. Seine dramatische Grundformel lautet: Der dramatische Konflikt des, einem Ideal — «Kraft» oder «Liebe» — nach-eifernden «Selbst» entsteht durch die Diskrepanz zwischen diesem Ideal und der Wirklichkeit, oder — um die in der ersten Zusammenfassung eingeführten Termini zu gebrauchen (Seite 38 ff.) — zwischen der absoluten und der relativen, persönlichen Wahrheit. Der Tod des Protagonisten für sein Ideal hat somit die Bedeutung einer absoluten Selbstverwirklichung.

Nur in zwei Dramen (Pippa Passes, Colombe's Birthday) gelingt es den Helden, das Ideal momentan im Leben zu verwirklichen; meist verlangt der Dichter vom Protagonisten die Todesprobe (Strafford, Luria, Djabal); der Selbstmord dieser heldenhaften Menschen bedeutet in diesem Zusammenhang vollkommene Loslösung von der entarteten Welt und Verwirklichung ihres Ideals im jenseitigen «Leben».

In den spätern Stücken scheint es Browning jedoch immer schwerer zu fallen, dieses Metaphysische Diagramm aufrechtzuerhalten. Die erwähnte Lebenskrise hinterläßt deutliche Spuren in den Dramen "*A Soul's Tragedy*" und "*In a Balcony*". Im ersten Stück — von Browning selbst als Beispiel voller Desillusion und bitterer Ironie bezeichnet — sehen wir einen Menschen Selbstverlust erleiden, indem er seine Ideale verrät. In "*In a Balcony*" bleibt der dramatische Knoten ungelöst. Mit diesen beiden Stücken im besondern und mit Brownings Tasten nach einem neuen Metaphysischen Diagramm im allgemeinen werden wir uns im letzten Teil dieser Arbeit, der die konstruktiven Elemente behandelt, noch eingehend zu beschäftigen haben.

C. DER FORMALE ASPEKT VON BROWNINGS DRAMEN UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DER BÜHNENPRAXIS

I. Die konstruktiven Elemente

Im vorangehenden Teil haben wir Brownings Dramen vor allem auf ihren gedanklichen Inhalt geprüft. Wir werden uns nun den formalen Kennzeichen zuwenden, jener äußerst komplizierten und komplexen dramatischen Zeichensprache, welche das äußere und das innere Bühnengeschehen an den Zuschauer und Zuhörer übermittelt. Wir behandeln folgende fünf Grundelemente dieser dramatischen Zeichensprache: die Charaktere, die Situationen, die Sprache, die Einheiten und den Kontrast.

1. Die Charaktere

Die Erfahrung lehrt uns, daß manche Dramatiker die Neigung besitzen, die dem Protagonisten ihres Stückes feindlichen Kräfte, welche zu seinem tragischen Untergang führen, in der Gestalt eines Antagonisten zusammenzufassen. Dieses paarweise Auftreten von Charakteren findet sich auch in den meisten Dramen Brownings. Alle seine Charaktere bewegen sich zwischen den beiden Polen, welche wir, unserer frühern, von Browning übernommenen Terminologie folgend, reine «Objektivität» und reine «Subjektivität» nennen wollen. Vorwiegend «objektive» Charaktere sind Pippa und Luria. In ihnen ist «Liebe» und «Kraft» rein verkörpert, und sie sehen daher — wie Browning in "*Sordello*" sagt — «Gott deutlich durch seinen Garten, diese Welt, wandeln». (1)

Vorwiegend «subjektive» Charaktere dagegen sind Melchior (in "*Colombe's Birthday*") und der päpstliche Legat Ogniben (in "*A Soul's Tragedy*"). Ueber letztern schreibt der Dichter:

"A man of wide speculation and narrow practice, — universal understanding of men and sympathy with them, yet professionally restricted claims for himself, for his own life..." (2)

Der «Subjektive» hat mit dem «Objektiven» die Schau der Ideale gemein; dagegen unterscheidet er sich von diesem durch seinen Narzißmus, durch seine Unfähigkeit, ein «Täter» zu werden. Er hat, ungleich dem «Objektiven», das Leben und die Erscheinungswelt nicht nötig; die Ideale, welche sein Gegenspieler im Leben verkörpert sehen oder selbst verkörpern muß, trägt er als eingeborenen Schatz in seiner Seele. So besteht die Gefahr, daß er einfach die Hände in den Schoß legt, sich von der Welt zurückzieht und den Tod erwartet. Ogniben sagt daher ganz folgerichtig:

"I judge people by what they might be, — not are, nor will be..." (3)

d. h. es kommt darauf an, was aus einem Menschen werden könnte und nicht auf das, was wirklich aus ihm wird. Der «Subjektive» ergibt sich gar zu leicht in die «Unvollkommenheit» der Welt. Wie Sordello kann er sich einfach nicht zur «Tat» durchringen; mit ironischem Lächeln betrachtet ein Melchior, ein Ogniben den «Objektiven», der versucht, das Ideal seiner Seele auf dieser Welt zu verwirklichen. Sein Verstand sagt ihm, daß doch alles vergebens sei.

Dieser Gegensatz zwischen dem «objektiven» und dem «subjektiven» Typus, zwischen dem rein *Fühlenden* und dem *Denkenden*, zwischen dem «Täter» und dem «Resignierten», ist im folgenden Brief aufs deutlichste ausgesprochen; Browning spricht darin über den Gegensatz zwischen dem «nordischen» und dem «südlichen» Menschen, eine seiner Lieblingsideen, welche er — nebenbei gesagt — ebenfalls Carlyles Anregungen verdankt:

“I agree with you, and always did, as to the uninterestingness of the Italians individually, as thinking, originating souls: I never read a line in a modern Italian book that was of use to me, — never saw a flash of poetry come out of an Italian *word*; in art, in action *yes*, — not in the regions of ideas: I always said, they *are* poetry, don’t and cannot make *poetry*, — and you know what I mean by *that*, — nothing relating to rhymes and melody and “lo stile”: but as a nation, politically, they are most interesting to me... My liking for Italy was always a selfish one, — I felt alone with my own soul there: here (in England) there are fifties and hundreds, even of my acquaintance, who do habitually walk up and down in the lands of thought I live in, — never mind whether they go up to the ends of it, or even look over them, — *in* that territory they are — and I never saw footprint of an Italian there yet. I shall not go to Florence again to stay — but I should like to have earned a few years of that sort of solitude somewhere else in the divine Land of Souls: perhaps Greece would suit me even better.” (4)

Mittels dieser außerordentlich aufschlußreichen Stelle wollen wir vor allem zwei Punkte deutlich machen:

1. In dieser Gegenüberstellung des «südlichen» und des «nordischen» Menschen erkennen wir wiederum den «objektiven» und den «subjektiven» Typus Brownings. Der «Südliche» — so sagt unser Dichter — *handelt* ein Gedicht», während der «Nördliche» es bloß schreibt. Das Medium der erstern ist die Tat (action), das Medium des letztern das Wort (word); der eine ist reiner Gefühlsmensch und stürzt sich aktiv ins Leben, der andere ist Denker und klingt seine «Systeme» in Gedichten (poetry) aus, sitzt passiv in seiner Hochburg des eingeborenen Ideals. Und nun folgt der entscheidende Gedankenschritt; in einem frühern Brief sagt Browning nämlich:

“Italy is stuff for the use of the North” (5)

d. h. gerade die Unfähigkeit des «Südlichen» zu reflektieren, seine Vorliebe für die «Tat» machen ihn zum geeigneten Vorwurf, zum «Stoff» (stuff) des «Nordischen», des «Subjektiven». Wir verstehen nun, warum in Brownings Dramen alle Protagonisten vorwiegend «objektiv» sind; ein reflektierender, «subjektiver» Held würde erstens durch seine Tatenlosigkeit kaum je den Widerspruch der «unvollkommenen» Wirklichkeit herausfordern; dadurch würde ihm aber zweitens jene Bewährung bis in den Tod (Todesprobe), jene Starre des «Selbst», welche Browning zum Grundprinzip des Tragischen erhoben hat, von vornherein verunmöglicht. Der «Objektive» dagegen ist der Prototyp jenes prometheischen Helden, welcher seinerseits Browning als Vorbild seiner Protagonisten gedient hat. So sehen wir, wie in den meisten Dramen unseres Dichters ein «objektiver», tätiger Typus durch einen «subjektiven», reflektierenden Antipoden zu Fall gebracht wird. Immer aber, auch wo kein solcher Antagonist vorhanden ist, wo, wie in “*The Return of the Druses*”, der Konflikt in den Helden selbst hineinverlegt wird, spielt der «Geist» den *Widersacher der Seele* (siehe Seite 62 und 64).

2. Die obige Gleichsetzung «objektiv» = «südlich» zeigt auch, warum Browning seine Motive mit Vorliebe in ein morgenländisches Gewand kleidet. Von seinen neun Dramen z. B. ist der Schauplatz von fünf nach Italien verlegt; außerdem spielt "*The Return of the Druses*" auf den südlichen Sporaden und "*Colombe's Birthday*" in Südfrankreich. Einzig "*Strafford*" handelt auf englischem, also «nordischem» Boden, während "*A Blot in the 'Scutcheon*" einer imaginären Oertlichkeit verhaftet ist. In zwei Stücken ist der Held durch seine Hautfarbe geradezu als Orientale, als «Objektiver», gekennzeichnet. Beide, Luria wie Djabal, stellen die Tragik des rein «objektiven» Typus dar, welcher in eine «subjektive» Sphäre verschlagen worden ist. Morgenland und Abendland, Fühlen und Denken, stoßen — wie wir gesehen haben — in ihnen aufeinander und vernichten sich gegenseitig. Umgekehrt liegt der Fall in "*King Victor and King Charles*"; King Charles ist ein «subjektiver» Mensch, den das Schicksal in eine «objektive» Sphäre verschlagen hat und der darin, gegen seinen Willen, die Rolle des Zerstörers spielt. Polyxena, seine Gattin, nennt ihn eine «deutsche Seele» (a German soul) und entschuldigt seine Passivität und sein Reflektieren mit den Worten:

"He is not made like these Italians..." (6)

Zwischen diesen beiden Polen, dem vorwiegend «objektiven» Protagonisten (Pippa, Luria) und dem vorwiegend «subjektiven» Antagonisten (Melchior, Ogniben), zwischen dem «Täter» und dem «Denker», erstreckt sich ein weite Skala von gemischten Seelen, in welchen entweder das «Gefühl» oder das «Denken» überwiegt. Noch zum «objektiven» Typus gehören King Victor, Strafford, Djabal, Valence; ein jeder von diesen Charakteren besitzt einen vorwiegend «subjektiven» Gegenspieler, nämlich King Charles, Pym, Loys und Berthold. In den meisten Fällen wird der «Täter» durch den «Denker» zu Fall gebracht, welcher die reine Absicht des erstern anzweifelt und dadurch verunmöglicht. Einzig Valence trägt über den «subjektiven» Widersacher den Sieg davon; die Tragödie Bertholds wird eben dadurch umgangen, daß er ein «subjektiver» Charakter ist, der durch sein ständiges Reflektieren sein «Selbst» und die eingeborenen Ideale über alle irdische «Unvollkommenheit» hinausgehoben hat. Diese letzte Welle des Lebens erreicht ihn gerade noch, ohne ihn aber stark erschüttern zu können.

In der Mitte zwischen den beiden Polen, dort wo sich das «Subjektive» und das «Objektive» gleichsam neutralisieren, finden wir die Vertreter der Wirklichkeit, der Welt und ihrer Klugheit, Intrige und Kompromißbereitschaft. In dieses Feld gehören fast alle Nebenfiguren in Brownings Dramen: Die Hofschranzen in "*Strafford*" und "*Colombe's Birthday*"; das Volk in "*Strafford*"; Volk, Präfekt und Nunzio in "*The Return of the Druses*"; D'Ormea, der Minister in "*King Victor and King Charles*"; Guendolen und Austin in "*A Blot in the 'Scutcheon*"; Husain, Puccio und Domizia in "*Luria*". Diese Nebenfiguren sehen, teils mit Bewunderung, teils mit Entsetzen, teils mit Schadenfreude, wie die Promethiden auf ihrer Ebene der Wirklichkeit Fuß zu fassen trachten und wie sie daran scheitern. Die beiden Ebenen, diejenige der Welt und die andere des Idealen, sind streng voneinander getrennt. Weder die obere noch die untere Sphäre hat Einfluß auf ihr Gegenüber. Die Handlung der Dramen erfolgt auf beiden Ebenen parallel zu einander, ohne daß aus der fremden Ebene je ein Impuls oder ein Hemmnis hinüberspringt. Dies ist besonders deutlich in "*Colombe's Birthday*", der einzigen Komödie Brownings, wo alle Intrigen des Hofes von vornherein harmlos verpuffen und die Protagonisten nie wirklich erreichen oder gar verstricken können. Auf dieser Harmlosigkeit der bösen Absicht beruht in diesem Stück ein guter Teil der Komik.

Fünf Stücke müssen hier gesondert behandelt werden. Zuerst ein Wort über "*A Blot in the 'Scutcheon'*". In diesem Stück finden wir zwei (mit Mertoun eingerechnet sogar drei) vorwiegend «objektive» Protagonisten: Mildred und Tresham. Der Konflikt entsteht hier nicht zwischen dem «Täter» und dem «Denker», der «Tat» an sich und der Auslegung dieser Tat, sondern zwischen «Täter» und «Täter». Ähnlich liegt der Fall in "*In a Balcony*", wo ebenfalls alle drei Protagonisten vorwiegend «objektiv» sind. Die Schwierigkeit des Dichters, einen *doppelten Untergang* zu gestalten, welche Aufgabe in "*A Blot in the 'Scutcheon'*" von Browning unbefriedigend gelöst worden war, wird in diesem letzten Stück durch das plötzliche Abbrechen des Dialogs umgangen (vergleiche damit Schillers Lösungsversuch im «Doppeltod» Wallensteins und Max Piccolominis!). Von allen übrigen Dramen Brownings unterscheidet sich ferner dieses letzte Stück dadurch, daß es ganz auf die untere Ebene der «unvollkommenen» Wirklichkeit verzichtet; es spielt durchgehend in der rein idealen Sphäre.

Auf zwei Ebenen spielen die beiden Dramen "*The Return of the Druses*" und "*A Soul's Tragedy*". Von allen übrigen Dramen unterscheiden sie sich aber dadurch, daß der Konflikt zwischen Fühlen und Denken, Handeln und Reflektieren in die Seele eines Helden verlegt ist; auch ohne den Antagonisten (Loys und Ogniben) würden Djabal und Chiappino dem zerstörenden Einfluß des Denkens unterworfen werden. Djabal beschreibt im ersten Stück folgende Kurve: Er ist zuerst überwiegend «objektiv», dann folgt eine «subjektive» Periode (II., III. und IV. Akt mit — bezeichnenderweise — unzähligen Selbstgesprächen und "Asides"), welche im letzten Akt wieder in «Objektivität» und damit in «Aktivität» einmündet. (Vergleiche die ähnliche Kurve in Shakespeares "*Hamlet*"!) Der Charakter des Chiappino seinerseits ist im ersten Teil des Dramas vorwiegend «objektiv», im zweiten Teil «subjektiv»; er ist ein Djabal, der sich nicht mehr zur angeborenen «Objektivität» zurückfindet.

"*Pippa Passes*" nimmt dadurch eine Sonderstellung ein, daß es drei Ebenen aufweist; neben den beiden schon genannten Sphären — Welt und Ideal — eröffnet der Dichter uns hier zeitweise noch einen Blick in die jenseitige Sphäre des rein Göttlichen. Und was in keinem der andern Stücke eintritt, erfolgt hier: die drei Ebenen sind miteinander verknüpft, eine jede höhere Sphäre beeinflußt und bewegt ihrerseits die Repräsentanten der ihr untergeordneten. Pippa bewegt sich in allen drei Ebenen; Ottima, Jules, Luigi und der Monsignore drohen zeitweise, in der «Unvollkommenheit» der untersten Ebene der Wirklichkeit zu versinken. Bis auf den Monsignore, der vorwiegend «subjektiv» und ein Vorläufer von Melchior und Ogniben ist, erscheinen alle diese Charaktere der mittleren Ebene als «objektiv», als «Täter». Ganz der untersten Ebene verhaftet sind die Nebenpersonen in den Zwischenszenen: die Studenten, die Polizei, Bluphocks, die Mädchen und der Intendant. Sie verkörpern die verschiedenen Grade menschlicher Lasterhaftigkeit, angefangen von der Dummheit, vom Haß, von Rachelust, Schadenfreude, Verworfenheit, verkaufter Liebe, Mordlust bis zur tiefsten Stufe des reinen Bösen (Intendant). So ist dieses Stück ein kleines Welttheater, in welchem Ideal und Wirklichkeit um die Seelen kämpfen und wo der Widerstreit von Himmel und Hölle alle Figuren oder Marionetten des Spiels in steter Bewegung hält. Ueber allem aber scheint ein Gott zu thronen, der die Fäden mit Ueberlegung führt, und der sich durch die Zweifel und den Unverstand der menschlichen Marionetten nicht beirren läßt:

"He maketh his sun to rise on the evil and on the good, and sendeth rain on the just and on the unjust." (7)

Versetzen wir uns nun in die Lage eines Spielleiters, der die Dramen Brownings auf-
führen möchte und sich daher mit folgenden Fragen beschäftigen muß: Sind diese Stücke

bühnenmäßig? Vermögen sie ein größeres Publikum zu fesseln? Was läßt sich von diesem Gesichtspunkt aus über die Charaktere in Brownings Dramen aussagen?

Es ist bekannt, daß Schauspieler und Regisseur, allgemein gesprochen, zwei Darstellungsmöglichkeiten des dramatischen Geschehens unterscheiden — einen alten und einen neuen Stil. Der neue Stil ist das, was Fernald als «naturalistische Konvention» bezeichnet; er hat in der modernen Illusionsbühne seine Verwirklichung gefunden. Dieser «naturalistischen Konvention» wird die ältere «theatralistische Konvention» gegenübergestellt, welche letztere nicht die Illusion der Wirklichkeit erregen will, sondern danach strebt, die Einbildungskraft des Zuschauers anzusprechen und zur Mitarbeit zu bewegen.

Browning jedoch schrieb seine Dramen für den Schauspieler Macready, der von den Zeitgenossen als einer der letzten Vertreter der «theatralischen Konvention» bezeichnet wird. (8) Browning sah sich daher gezwungen, diesem Stil Macreadys Rechnung zu tragen. Einige Jahrzehnte später trat die moderne «naturalistische» Schule ihren Siegeszug an. Unser Dichter hat diese grundlegenden Veränderungen im Theater klar erkannt; fünfzig Jahre nach jenem dramatischen Experiment schreibt er an den Schauspieler L. Barrett:

“The conditions of the stage were so much simpler then than at present (1885) that it would not follow necessarily that, because I constructed a piece then with a view to its performance in the little Haymarket Theatre, I should not now attempt to employ more elaborate means to an end that seemed advisable when an audience was rather ‘all ears’ than ‘all eyes’...” (9)

Dieser Situation müssen wir im folgenden ständig eingedenk sein; Brownings Experiment fällt in eine Periode, welche neue Tendenzen im Theater entstehen sah. Einerseits war unser Dichter gezwungen, dem Stil Macreadys entgegenzukommen, andererseits hat er schon damals zweifellos bemerkt, wie sich aus dem sogenannten «Melodrama» — besonders dem “domestic melodrama” — und den Farcen seiner Zeit ein neuer Stil entwickelte. Brownings Zwischenstellung spiegelt sich mehr oder weniger deutlich in den verschiedenen Methoden der Charakterzeichnung, die er verwendet. Wir halten uns hier besonders an die frühen Dramen, wie z. B. “*A Blot in the ‘Scutcheon’*” und “*The Return of the Druses*”.

Die alte, «theatralische» Konvention überwiegt deutlich bei jenen Charakteren, welche wir als «objektiv» bezeichnet haben (Mildred, Mertoun, Tresham). Diese «Täter» sind recht eigentlich Vertreter des sogenannten “declamatory style”; sie tragen ihre Seele sozusagen “on their sleeve”. Ihr Handeln und Sprechen ist fast immer ein direktes Indiz für ihren Charakter und ihre Absicht; sie sind selten tiefgründig und ergehen sich fast nie in Monologen und “Asides”. Pippa ist nur scheinbar eine Ausnahme, denn ihr Monolog ist auf die beiden Rahmenszenen beschränkt und unterscheidet sich, wie später noch genauer ausgeführt werden wird, durch den lyrischen Charakter der Sprache von den übrigen Szenen. Brownings Methode nähert sich hier jener, welche die Elizabethaner bei der Zeichnung der sogenannten “humours” verwendeten, oder der verwandten Methode Molières. Der moderne Zuschauer hat kein richtiges Verhältnis mehr zum Pathos dieser Charaktere, ausgenommen im Lustspiel, wo es komisch wirkt.

Eine Synthese der beiden Stile glauben wir in Brownings «subjektiven» Gestalten zu erkennen. Diesen «Denkern» — einem Berthold, einem Ogniben, einem Djabal — konnte der Dichter mit der konventionellen Methode der Charakterzeichnung (character drawing) nicht mehr recht beikommen. Wie schon Shakespeare in ähnlichen Fällen (Richard III. etc. und besonders im Hamlet) greift er daher zu neuen Mitteln. Bei diesen Charakteren steht die Reflektion im Vordergrund; sie werden skizziert durch Selbstanalysen, durch Analysen anderer Charaktere, durch Monologe und “Asides”. Ihre Sprache ist

zerrissen, feinnervig und fast mehr verhüllend als offenbarend; sie nähert sich dadurch der «naturalistischen Konvention» und hat manchmal sogar einen psychologisierenden Unterton. Wie wir schon auf Seite 81 dieser Arbeit bemerkt haben, deutet der Dichter die Verwandlung Djabals — sein Subjektiv-Werden — im II., III. und IV. Akt des Dramas "*The Return of the Druses*" durch einen solchen Wechsel der Methode an.

In der Mitte zwischen diesen beiden polaren Typen aber haben wir eine ganze Reihe von Nebenfiguren, Personen des Lebens, der «unvollkommenen Wirklichkeit», welche eine realistischere Sprache sprechen und sich in einer Art und Weise bewegen, die der alten «theatralischen Konvention» ins Gesicht schlägt. Verglichen mit diesen Vollblutcharakteren erscheinen die zuerst erwähnten «objektiven» Protagonisten ebenso unwirklich wie z. B. die Gestalten des Max Piccolomini und der Thekla im «*Wallenstein*» neben dem Titelhelden und den Generalen. Diesen Kontrast verwendet Browning zum Beispiel in der zweiten Szene des ersten Aktes von "*A Blot in the 'Scutcheon'*", wo Mertoun feierlich bei Tresham um die Hand Mildreds anhält. Der höchst pathetische Auftritt erhält durch die realistischen, leicht ironischen Bemerkungen Guendolens einen beinahe komischen Anstrich; Guendolen macht den Zuschauer gleichsam darauf aufmerksam, daß die Ueberlebensgröße der Protagonisten darauf zurückgeführt werden kann, daß letztere sich den klassischen Kothurn untergeschnallt haben und daß diese pathetischen Figuren in Wirklichkeit auch nicht größer sind als ihre Mitmenschen. Durch diese Desillusionierung transponiert Guendolens bloße Gegenwart die Tonart des Dramas vom klassischen Tragödienstil in den neueren Stil des bürgerlichen Trauerspiels. Dies ist es wohl, was Browning seinen «Kompromiß» mit Macreadys Auffassung vom Wesen des Dramas nennt (10), und man muß gestehen, daß dem Dichter in dieser Beziehung der I. Akt von "*A Blot in the 'Scutcheon'*" gelungen ist.

Doch, wie schon angedeutet wurde, führt uns diese Technik in die unmittelbare Nachbarschaft der Komödie, wo die Demaskierung einer Scheingröße ein sehr beliebtes und immer wieder verwendetes Motiv ist. An sich genügt die Gegenwart Guendolens allerdings nicht, um die vorliegende Tragödie in eine Komödie zu verwandeln; solange die Protagonisten ihren hohen Stil beibehalten, ist der Zuschauer bereit, an den tragischen Ausgang mit dem dreifachen Tod zu glauben. Leider sind nun aber im letzten Akt von "*A Blot in the 'Scutcheon'*" gewisse Schwankungen in der Charakterisierung von Tresham und Mildred offensichtlich. Es kann uns daher nicht verwundern, daß dieser letzte Akt von den gestrengen Kritikern Brownings immer wieder zitiert wird. (11) Es handelt sich besonders um folgende zwei Stellen. Mildred entdeckt, daß ihr Bruder den Liebhaber ermordet hat:

"You've murdered Henry Mertoun! Now proceed!
What is it I must pardon? This and all?
Well, I do pardon you — I think I do.
Thorold, how very wretched you must be!" (12)

W. Sharp meint, diese Stelle bewaise, daß Mildred jener «wahren Leidenschaft unfähig sei», die doch das Grundmotiv des vorliegenden Dramas bildet. Der zweite Vorwurf, diesmal von seiten C. H. Herfords, richtet sich gegen Treshams Ruf:

"... — ah, — I had forgotten:
I am dying" (13)

Wenn Herford diese Episode eine «unbewußte Burleske» (unconscious burlesque) nennt, so trifft er mit diesem Ausdruck den Nagel auf den Kopf. Unserer Meinung nach geschieht nämlich folgendes: Tresham und Mildred zeichnen sich bis zu dem erwähnten Punkt durch ihren hohen Stil aus; sie verkörpern eine Leidenschaft und ihre Sprache

trägt durchgehend die Kennzeichen der «theatralischen Konvention»; in diesem kritischen Moment jedoch, wo alles darauf ankommt, daß sie dem «Stern der Seele» treu bleiben, mischt sich ein artfremdes Element in ihren hohen Stil — das «Denken». Daß Mildred in ihrem tiefen Schmerz sich *Gedanken macht* über die Reue Treshams, daß Tresham sich daran *erinnert*, daß er Gift genommen hat, paßt nicht zu dem Bild, welches wir uns von den beiden Charakteren bisher gemacht haben. Von ihrer hohen «objektiven» Ebene fallen beide momentan in die «Subjektivität», was im Zuschauer und Leser ein unangenehmes Gefühl hinterläßt, da er nun plötzlich Bedenken hat, ob ihre Größe in Wirklichkeit keine Scheingröße ist.

Diese Durchbrechung der «theatralischen Konvention» kommt also einem Stilbruch gleich. Browning hat diese Gefahr zweifellos erkannt und in den spätern Werken die drei Methoden der Charakterisierung vorsichtiger verwendet. Daher kommt es z. B., daß sich in seinen Dramen die beiden Ebenen — Ideal und Wirklichkeit — so selten berühren. Er hat es ferner vermieden, den Stil innerhalb eines Charakters zu wechseln. Dagegen hat er in seinen komisch oder satirisch gefärbten Dramen die Möglichkeiten dieses Kontrastes zweier Stile und den Lustspieleffekt der Demaskierung einer Scheingröße meisterhaft verwendet; "*Colombe's Birthday*" und "*A Soul's Tragedy*" weisen mehrere Beispiele dieser Art auf. Berthold ist eine solche Scheingröße, dieser Aspirant auf die Kaiserkrone, der es nie und nimmer verwinden kann, daß ihm einst, als er noch ein Knabe war, die Jugendliebste einen Kuß verweigert hat; ebenso der große Revolutionär Chiappino, der im kritischen Moment so jämmerlich versagt. Aber auch in den Tragödien verwendet Browning diesen komischen Effekt oft erfolgreich bei Nebenpersonen; dem Nuntio in "*The Return of the Druses*" — diesem betrogenen Betrüger — fällt es zum Beispiel äußerst schwer, seinen salbungsvollen, hohen Stil dem aufgebrachten Volkshaufen gegenüber beizubehalten. Seine naturalistischen Zwischenrufe vernichten seine Scheingröße innert kürzester Zeit. (14)

Zusammenfassung: In Brownings Dramen lassen sich drei Gruppen von Charakteren unterscheiden: a) «Objektive» Charaktere, Täter, Aktive, Gefühlstypen (meist Gestalten des Südens), bei welchen der Dichter vorwiegend die «theatralische Konvention» verwendet. b) «Subjektive» Charaktere, Reflektierende, Passive, Denktypen (meist Gestalten des Nordens), bei denen eine Technik zur Anwendung gelangt, die eine Synthese der beiden Stile darstellt. c) Charaktere der «Unvollkommenen Wirklichkeit», bei welchen Browning meist die «naturalistische Konvention» verwendet.

Wenn wir nach der Bühnenwirksamkeit fragen, ergibt sich folgendes: Das Zusammenspiel der drei verschiedenen Charaktergruppen und die erfolgreiche Ueberleitung und Kontrastierung eines Stils in (oder gegen) den andern erfordert vom Schauspieler und vom Spielleiter größtes Feingefühl; es besteht ständig die Gefahr des Stilbruchs. Macready's Methode — welche ganz dem «theatralischen Stil» verhaftet war — und die damaligen Mittel konnten diesen Stücken wohl kaum gerecht werden. Eine große Schwierigkeit der Darstellung besteht ferner in der strengen Isolierung der beiden Ebenen — Ideal und Wirklichkeit — voneinander. Nebenhandlungen der untern Ebene wachsen sich nur allzu leicht zu komplizierten Seitenwegen und Digressionen aus, welche die Haupthandlung der idealen Ebene überwuchern. Der letztere Punkt wird in der Folge noch genauer ausgeführt werden.

2. Die Situationen

Ein häufig vorgebrachtes Argument ist, Browning sei kein Dramatiker, weil er in *Situationen* denke. Er sei nicht fähig gewesen, eine Handlung zu gestalten, und habe den sogenannten dramatischen Monolog als Ausweg gewählt. (15) Dazu ist folgendes zu sagen: Zunächst hat Walter Pater, der gemeinhin als Urheber dieser Theorie zitiert wird, sein Wort «Brownings Dichtung ist vorwiegend eine Dichtung der Situationen» (16) in einem ganz andern Zusammenhang ausgesprochen. Er nennt Browning nämlich als einen Vertreter der neuen Schule in Malerei und Dichtung, welche die unscheinbarsten und häßlichsten Dinge durch ein Erfassen in ihrem frappierendsten Moment auf die künstlerische Ebene hinaufhebt. Zum andern scheint es uns, als wäre gerade diese Fähigkeit Brownings, in Situationen zu denken, eines der Hauptmerkmale seiner dramatischen Natur.

Das Drama gibt nämlich im allgemeinen keine kontinuierliche Handlung. Viele Episoden müssen hinter die Bühne verlegt werden; es ist die Hauptaufgabe des Dramatikers, die Bruchstücke der Handlung — eben die verschiedenen Auftritte und Szenen des Stückes — miteinander zu verbinden und im Zuschauer die Illusion der Kontinuität zu erregen. Der Dichter hat immer eine Auswahl aus der Menge von Episoden zu treffen, wobei er drei Grundsituationen des Protagonisten in den Vordergrund rücken wird. Wir wollen an drei Szenen von "*Pippa Passes*" zeigen, was das Wesen dieser Grundsituationen ausmacht.

In der dritten Szene des vorliegenden Stückes faßt Luigi den Entschluß zum Tyrannenmord. In diesem seinem Entschluß zu einer Tat steckt bereits der Kern für ein ganzes Drama, nämlich die Tat selbst und die Bestrafung Luigis für diese Tat. Dieser Moment, in welchem der Protagonist sich zur Tat entschließt, wird das «erregende Moment» genannt (W. Archer nennt es treffend "the firing of the fuse").

Einen Schritt weiter als Luigi geht der Monsignore in der vierten Hauptszene von "*Pippa Passes*". Sein bereits früher gefaßter Entschluß (das «erregende Moment») war sein Gelübde, die Sünden seiner Vorfahren zu sühnen. Browning zeigt uns diesen Protagonisten im Augenblick, wo ihn das Leben gleichsam beim Wort nimmt und ihn zur Tat auffordert. Nach einem innern Kampf mit dem Versucher siegt der «Stern seiner Seele» und der meuchelmörderische Intendant wird abgeführt. Dieser bedeutende Moment im Drama, wo der Held zur Tat durchstößt, wird «Krise» genannt (auch "climax" oder bei den Franzosen «Scène à faire»). Die Tat des Helden endet seine Bewegung gegen ein Ziel hin und erzeugt gleichzeitig eine neue Bewegung, die den Helden zur «Katastrophe» hinzieht. Die Tat des Monsignore ruft neue Situationen hervor, die sich auf ihn und auf die indirekt beteiligte Gestalt Pippas günstig oder ungünstig auswirken können.

Die erste Hauptszene des vorliegenden Dramas setzt wiederum in einem andern Moment ein. Das «erregende Moment» und die «Krise», der Entschluß zur Tat und die Ermordung Lucas liegen bereits in der Vergangenheit. Die Szene stellt eine eigentliche «Katastrophe» dar. Man kann diese Episode aber auch vom Standpunkt Lucas oder eines eventuellen Rächers und Antagonisten aus betrachten. Für diese Gegenpartei bedeutet die Ermordung Lucas — was für Ottima und Sebald die Tat oder «Krise» war — gleichsam das «erregende Moment», welches nach einer Tat ruft, welche in ihrem Tod — für das liebende Paar die «Katastrophe» — verwirklicht wird. Ihre «Katastrophe» wäre dann gleichsam die «Krise» des Antagonisten, welcher letztere wiederum nach einer «Katastrophe» ruft. Man kann sich ein Drama der Blutrache denken, welches auf diese Weise ad infinitum fortgeführt wird.

An der zweiten Hauptszene von "*Pippa Passes*" können wir diesen Uebergang einer «Katastrophe» in eine neue Tat deutlich beobachten. Jules will sein Ideal in der Gestalt von Phene verwirklichen, — dies ist sein «erregendes Moment»; er nimmt sie zur Frau —, dies ist seine Tat; er sieht sein Ideal zerbrechen, — dies ist seine «Katastrophe». Damit ist die Szene aber nicht zu Ende; wir sahen, daß Jules eine Wandlung vom «Liebenden» zum «Geliebten» vollzieht (siehe Seite 71 ff.). Er versetzt sich gleichsam in die Rolle des Antagonisten und macht seine eigene «Katastrophe» zur neuen Tat. Ueber die weitere Entwicklung und die spätere eventuelle «Katastrophe» sagt die Szene nichts mehr aus.

Die meisten Werke Brownings — besonders seine dramatischen Monologe — lassen sich auf eine dieser drei Grundsituationen zurückführen. Es ist aber vorzüglich eine Situationsart, welche ihn besonders reizt: die «Krise». Werfen wir einen kurzen Blick auf Brownings *Metaphysisches Diagramm*: ein «Selbst» bricht erfolgreich durch alle Hindernisse zu seinem Ideal durch. Der Tod hat in Brownings Tragödien also eine ganz andere Bedeutung als in der herkömmlichen Schuld-und-Sühne-Tragik. Der Tod seiner Protagonisten ist letzte Bewährung, endgültiger Durchbruch zum Sieg; man könnte von einer *Todesprobe* sprechen, so wie wir früher einer andern typischen Situationsart den Namen *Liebesprobe* gaben. Es zeigt sich, daß der Dichter das Sterben seiner Helden nicht als Vernichtung, sondern als eine zweite Tat auf höherer Ebene darstellt. Die «Katastrophe» erfaßt nicht den Helden, sondern den Antagonisten, und dies ist bei Browning meist die «unvollkommene Welt». Man kann daher in diesen Dramen höchstens von einer «kollektiven Tragik» sprechen, womit angedeutet werden soll, daß nicht ein einzelner, sondern die ganze Menschheit sich eines tragischen Untergangs bewußt wird. Nur in seinen beiden letzten Dramen (*A Soul's Tragedy*, *In a Balcony*), wo die Protagonisten (Chiappino, Königin) Selbstverrat begehen, tritt neben die «kollektive» auch noch eine «individuelle Tragik». Ihre Tragik aber besteht paradoxerweise darin, daß sie am Leben bleiben, daß der Tod fürs Ideal ihnen versagt bleibt. Sterben bedeutet für Brownings Helden höchste Vollendung, größte Tat. Daher ist der Selbstmord so beliebt (*Tresham*, *Djabal*, *Luria*); Mildred, King Victor und Anael sterben an gebrochenem Herzen. Wenn aber der Tod ein Sieg ist, dann kann man nicht mehr von «Katastrophen» sprechen, sondern nur mehr von «Krisen», dann sind Brownings Dramen — mit wenigen Ausnahmen — «katastrophenfrei». Wir verwenden daher in der Folge anstelle der Ausdrücke «erregendes Moment», «Krise» und «Katastrophe» die Termini «Entschluß», «Tat» und «Tod» (oder Tat zweiten Grades).

Es zeigt sich also, daß Browning, auch in seinen Dramen, nicht die vernichtende Seite der Tat betont (Katastrophe), sondern die zeugende (Krise). In "*Luria*" wird dies ganz deutlich: Lurias Selbstmord ist nicht, wie man glauben möchte, ein Zeichen seiner Niederlage, sondern ein Sieg, seine «Tat», und diese Episode hat in jenem Drama nicht die Funktion einer «Katastrophe», sondern einer «Krise». Sein Tod beschließt den vierten Akt, und der fünfte Akt ist nicht ein Antiklimax, sondern eine Weiterentwicklung bis zur «Katastrophe» hinauf, welche in der Erkenntnis der verworfenen, «unvollkommenen Wirklichkeit» liegt, was sie an Luria verliert. Es herrscht wiederum eine «kollektive Tragik». Browning gerät durch dies sein Metaphysisches Diagramm und durch die Todessehnsucht seiner Helden nicht selten in Schwierigkeiten; besonders in den frühen Dramen sind die Schlußakte weitaus am schwächsten konzipiert (*A Blot in the 'Scutcheon*, *King Victor and King Charles*, *The Return of the Druses*). unfähig, eine «individuelle Tragik» zu schaffen, verlegt der Dichter, wie wir sahen, die «Katastrophe» immer mehr in den Antagonisten, in die «unvollkommene Wirklichkeit», außerdem aber auch — und dies ist eine Besonderheit Brownings — in die «Tat» selbst.

In den frühen Dramen Brownings ist die «Tat» ersten und zweiten Grades («verwirklichter Entschluß» und «Tod»; «Krise» und «Katastrophe») eindeutig und führt in gerader Linie zum Ziel. Die Protagonisten (Strafford, Luria) können sich darauf verlassen, daß ihr Handeln sie, wenn nicht zur Verwirklichung des Idealen in der Wirklichkeit, so doch zum «Tod», der Selbstbewährung, führen wird. In den spätern Dramen aber wird die «Tat» selbst immer fragwürdiger. Die Helden wollen das eine und verwirklichen etwas ganz anderes. Manchmal wird ihnen die «Tat» sogar gestohlen (Djabal, Chiappino). Immer häufiger mischen sich «subjektive» Elemente in die «objektive» Seele der Protagonisten; das «Denken» macht sie anfällig. Djabal, Chiappino und Berthold können sich schon zu Beginn kaum zum Handeln aufraffen; so wird ihnen nicht selten auch die letzte Selbstbewährung, der «Tod», versagt; denn ohne Verwirklichung eines «Entschlusses» gibt es keinen «Konflikt», ohne «Konflikt» keine «Katastrophe». Djabal begeht seinen Selbstmord nicht zur Verherrlichung seines Ideales der «Kraft»; nach seinem Verrat dieses Ideals hat er nur mehr die Möglichkeit, für das entgegengesetzte Ideal der «Liebe» zu sterben, — nur so rettet er sich vor dem drohenden Schicksal, ein zweiter Chiappino zu werden. In den letzten beiden Stücken, in "*A Soul's Tragedy*" und "*In a Balcony*", sind diese drei Arten von Tragik — die «kollektive», die «individuelle» und diejenige der «Tat» — aufs engste miteinander verknüpft. Z. B. herrscht eine «individuelle Tragik» im Charakter Chiappinos, eine «kollektive» in seiner Umwelt, die wir mit den Augen Ognibens sehen. Wiederum in Chiappino, in seinem Handeln, erscheint die dritte Tragik, diejenige der «Tat»; Chiappino will das Ideal verwirklichen — alles scheint diesem Streben entgegenzukommen —, und dennoch gerät er unversehens auf glitschigen Boden und versinkt im Morast der «Unvollkommenheit». Mit dieser «Problematik der Tat» hat Browning ein Motiv entwickelt, welches in den gleichzeitigen Dramen eines Kleist, eines Grillparzer und eines Büchner ebenfalls eine überragende Rolle spielt. (17)

Fragen wir wiederum nach der Bühnenwirksamkeit dieser Dramen! Den drei Gruppen von Charaktertypen, welche wir im vorhergehenden Abschnitt unterscheiden konnten, entsprechen hier drei Arten von «Tragik». Ist der Protagonist «objektiv», so haben wir eine «kollektive Tragik»; die Repräsentanten der «unvollkommenen Wirklichkeit» sehen diese Promethiden kometengleich ihre Nacht der Verworfenheit erhellen und nach einigen Sekunden wiederum erlöschen. Diese «kollektive Tragik», dieser schmerzliche Unterton, ist in allen Dramen Brownings dominierend. Ist der Protagonist dagegen vorwiegend «subjektiv» (Djabal, Chiappino), so entsteht eine «individuelle Tragik» durch sein Versinken in der «Unvollkommenheit der Wirklichkeit». In den spätern Dramen Brownings wird — mit «fortschreitender Desillusionierung» — diese Art der Tragik immer wichtiger und ist meist von der «Tragik der Tat» begleitet, welche darin besteht, daß jedes menschliche Handeln überhaupt als fragwürdig erscheint. Das Nein tritt immer deutlicher hervor und hält schließlich dem Ja die Waage in dem unlösbaren Knoten des Dramas "*In a Balcony*".

Bei den Stücken mit vorwiegend «kollektiver Tragik» hat die Situationenfolge eine eindeutige, klare Linie. Diese Dramen gleichen in manchem der klassischen, griechischen Tragödie. Der siegreiche Durchstoß eines Helden wird von den Charakteren der Wirklichkeit — einer Art von Chor — kommentiert, gepriesen oder beklagt, beweint oder belacht. Dies wird in "*Luria*" besonders deutlich, wo der ganze fünfte Akt eine Folge von Chorliedern darstellt, in welchen die Repräsentanten der Welt Lurias Verlust beklagen und auf die tiefe Schuld und Verworfenheit der «Wirklichkeit» hinweisen. Trotz der Eindeutigkeit der Linie, sieht sich eine Aufführung dieser Stücke großen Schwierigkeiten gegenüber. Wird das Publikum die Todessehnsucht der Helden — darin gleicht

ein Strafford, ein Luria, eine Mildred wiederum der sophokleischen "Antigone" — verstehen? Wird der Zuschauer nicht ständig nach der «Schuld» des Protagonisten suchen, welche, wie wir sahen, gar nicht vorhanden ist?

Noch komplizierter gestaltet sich eine Aufführung der Dramen, welche in der mittlern Epoche entstanden sind, wo die «Tragik der Tat» zum erstenmal auftaucht (King Victor and King Charles, The Return of the Druses), wo aber gleichzeitig immer noch das anfängliche Metaphysische Diagramm beibehalten wird. Die Fragwürdigkeit eines jeden Handelns zersetzt selbst die «Katastrophen» dieser Stücke; der «Tod» der Helden erscheint nicht mehr als direkte Folge des «Entschlusses» und seiner «Verwirklichung»; diese letzte Selbstbewährung erfolgt mehr und mehr bloß als ein günstiger Zufall. Man spürt es förmlich, mit welchem Widerwillen Browning diese traditionellen Schlußpunkte mitschleppt. In seinen letzten beiden Dramen hat er die endgültige Konsequenz dieser Entwicklung gezogen und die «Katastrophe» aufgeopfert; gerade durch die Aufgabe des «Todes» aber gelangt Browning zur «individuellen Tragik» eines Chiappino und einer Königin (In a Balcony); er erkennt im Leben eine tiefer — ja die alleinige — «Tragik». "*A Soul's Tragedy*" und "*In a Balcony*" sind infolge ihrer Konsequenz Brownings eindeutigste und daher Bühnenwirksamste Dramen; diese beiden Stücke sind ferner — paradoxerweise — Brownings erschütterndste *Tragödien*, der reine Ausdruck der mächtigen, in Browning wirkenden dramatischen Kraft. In ihnen hat er das Metaphysische Diagramm der ersten Dramen überwunden und den Weg bereitet für ein neues Metaphysisches Diagramm, in welchem die «individuelle Tragik» eine große Rolle spielen sollte. Leider wurde das «dramatische Experiment» hier abgebrochen.

Bei den Uebergangsstücken dagegen muß sich der Regisseur ständig fragen, ob er, wie Browning es getan hat, den Hauptakzent der Darstellung auf die «Krise» legen soll — wodurch der Zuschauer wahrscheinlich verwirrt würde —, oder aber, ob er ihn traditionsgemäß in die «Katastrophe» legen soll. Das zweite Vorgehen würde zwar die Stücke dem Publikum näher bringen, zweifellos aber gleichzeitig die Schlagkraft einzelner Szenen — besonders diejenigen der «Krise» — beeinträchtigen. Er hat, um es kurz zu sagen, zu entscheiden, wessen Konzeption des «Tragischen» er Rechnung tragen will, derjenigen des Dichters oder derjenigen des Zuschauers. Dieses Dilemma des Regisseurs spiegelt sich deutlich in jener Forderung Macreadys an Browning, er solle den Protagonisten Tresham in "*A Blot in the 'Scutcheon*" nicht Selbstmord begehen, sondern zur Sühne in ein Kloster eintreten lassen. (18) Abgesehen von dem Viktorianischen Unterton, der uns Modernen ein Lächeln abnötigt, zeugt diese Bemerkung doch von Macreadys Einsicht, von seinem Gefühl für das Drama. Der Regisseur fordert nämlich hier von Browning genau dasselbe, was dieser in den beiden letzten Dramen selbst durchzuführen gezwungen wurde: die Aufgabe der «Katastrophe». Hätte Browning auf Macready gehört, so wäre bereits in "*A Blot in the 'Scutcheon*" seine «katastrophenfreie, individuelle Tragik» der letzten Stücke verwirklicht worden; Tresham beginge durch sein Am-Leben-Bleiben eindeutig einen Selbstverrat im Sinne Chiappinos. Aber Browning war sich offenbar über die Entwicklung, welche ihm noch bevorstand, im unklaren.

Zusammenfassung: Von den drei dramatischen Grundsituationen (erregendes Moment, Krise, Katastrophe; oder: Entschluß, Tat, Tod) bevorzugt Browning offensichtlich die «Krise», die Tat. Der «Tod» seiner Helden ist im Grunde eine zweite, höhere «Krise». Jedoch sehen wir Browning auf der Suche nach einem neuen Metaphysischen Diagramm, wobei sich folgende drei Stufen unterscheiden lassen:

a) Die «kollektive Tragik»: Die Charaktere der Wirklichkeit sehen ihren Erlöser (meist einen «Objektiven») an der Unvollkommenheit der Welt scheitern; diese Stücke (Strafford, Luria, A Blot in the 'Scutcheon) haben eine gewisse Ähnlichkeit mit dem

Stil der griechischen Tragödie, z. B. in der Todessehnsucht der Helden, in der Trennung von Ideal und Wirklichkeit (Mimen und Chor).

b) Die «Tragik der Tat»: In den Uebergangsstücken (King Victor and King Charles, The Return of the Druses) wird das Handeln der Protagonisten selbst immer fragwürdig; die Helden sind nicht mehr rein «objektiv». Die beiden Arten von Tragik drohen einander zu stören — so entstehen z. B. Doppelhandlungen (The Return of the Druses).

c) Die «individuelle Tragik»: Das Metaphysische Diagramm Brownings ist in seinen letzten beiden Stücken (A Soul's Tragedy, In a Balcony) überwunden. Der vorwiegend «subjektive» Held versinkt in der «Unvollkommenheit» (Chiappino). Alle drei Arten von «Tragik» werden kombiniert; der «Tod» wird aufgegeben und die höchste Tragik liegt für die Helden nun im Leben-Müssen (In a Balcony).

Wie steht es mit der Bühnenwirksamkeit? Am meisten Erfolg scheinen die spätern Dramen zu versprechen, in welchen «individuelle Tragik» dominiert. Etwas komplizierter liegt der Fall bei den Dramen mit vorwiegend «kollektiver Tragik», und zwar aus demselben Grunde, aus welchem auch griechische Tragödien auf der modernen Bühne schwer darzustellen sind; dies hängt mit den Wandlungen der Auffassung des Tragischen im Publikum zusammen. Fast unüberwindliche Schwierigkeiten bieten die Uebergangsdramen, in welchen zwar das Hauptgewicht auf der «Krise» liegt, wo die tödlichen Schlußpunkte aber doch auch noch mitgeschleppt werden. Der Spielleiter muß hier entweder die Konzeption des Dichters oder aber diejenige des Publikums aufopfern. Wiederum ist es unwahrscheinlich, daß Macready diesen Stücken hätte gerecht werden können.

3. Die Sprache

Entsprechend den drei *Charaktertypen* und den drei Arten von *Tragik* kann man in Brownings Dramen auch drei *sprachliche Grundtypen* unterscheiden. Auf der höchsten Ebene einer Pippa ist die Sprache vorwiegend lyrisch; auf der idealen Ebene herrscht die härtere Rhythmik und Reimlosigkeit des Blankverses; die Sprache der «unvollkommenen Wirklichkeit» dagegen nähert sich mehr und mehr der Prosa.

Pippa in "*Pippa Passes*" spricht in den Randszenen eine Art freier Rhythmen, welche alle möglichen Reimkombinationen enthalten. Ihre Rede ist gleichsam ein Singen, welches wohl als Vorbereitung für ihre vier Lieder gedacht ist. In dieser Annäherung ihrer Sprache an die Musik wird Pippas Reinheit gleichsam hörbar gemacht; durch dies, ihr musikalisches Gemüt, wird sie ja auch zum Gefäß der Lieder, der alten Gesänge und Balladen, in welchen die Ideale «Liebe» und «Kraft» den Sündenfall der Wirklichkeit überlebt haben. Pippa ist gleichsam ein Instrument, auf welchem die göttlichen Kräfte leise nachklingen. In diesem Stück erscheint also die Musikalität und die lyrische Qualität der Sprache als Gradmesser für die Reinheit der Seelen.

Der Gegenpol dieser rein lyrischen Sphäre ist die prosaische Wirklichkeit. Die Zwischenszenen mit den Studenten, Polizisten und Mädchen, ferner die Szene zwischen dem Monsignore und dem Intendanten sind daher in Prosa geschrieben. Auffällig ist, daß in der einzigen Zwischenszene — der letzten —, in welcher Pippa sich dieser untersten Ebene annähert, eines der Mädchen ein Lied singt (You'll love me yet! ...) und dadurch eine Brücke zur lyrischen Sphäre Pippas schlägt. (19)

In den übrigen drei Hauptszenen (Morning, Noon, Evening) herrscht der Blankvers. So hätten wir also in diesem Stück auch formal drei Ebenen: Lyrik oder reine Idealität, Prosa oder Wirklichkeit und Blankvers oder Zwischenreich und Szene der Bewährung. Auch anderorts hat Browning die lyrische und die prosaische Sprache in diesem Sinn verwendet. Immer wird reine «Objektivität» durch solche Lieder angedeutet; so geht dem

Auftreten Apriles in "*Paracelsus*" der Gesang "I hear a voice ..." voraus, und des Paracelsus Entschluß im vierten Akt, von nun an ein Leben in den Sinnen zu führen, gipfelt in "Heap cassia, sandal-buds and stripes ..." (20) Die Kinder Straffords singen im letzten Akt vor der Hinrichtung ein italienisches Lied (21), Mertoun in "*A Blot in the 'Scutcheon*" singt — ein zweiter Romeo — vor dem Fenster Mildreds (22), und in dem letzten Stück, "*In a Balcony*", klingt Tanzmusik aus den innern Räumen; ihr Verstummen markiert die Katastrophe, welche Browning hier nur andeutet. Im Gegensatz dazu bezeichnet die prosaische Sprache ein Absinken in die «unvollkommene Wirklichkeit», ein Subjektiv-Werden. So findet sich z. B. im letzten Akt von "*The Return of the Druses*" eine Volksszene in Prosa, in "*A Soul's Tragedy*" aber ist die grauenhafte Höllenfahrt der Seele Chiappinos, d. h. der ganze zweite Teil, in dieser Form. Ja, die beiden Teile des Dramas tragen sogar diesbezügliche Ueberschriften, indem der Dichter bemerkt:

"Act first, being what was called the Poetry of Chiappino's Life; and Act second, its Prose." (23)

Aber auch der Blankvers an sich weist die Tendenz auf, im Munde «objektiver» Charaktere in lyrische Rhythmen überzugehen und sich bei «subjektiven» Charakteren oder Gestalten der Wirklichkeit in Prosa aufzulösen (Strafford).

Wenn wir Brownings dramatische Sprache auf ihre Bühnenwirksamkeit prüfen wollen, müssen wir uns wiederum seine Stellung zwischen einem alten und einem neuen Stil gegenwärtigen. Wie schon anlässlich des Kapitels über seine drei Methoden der Charakterschilderung, können wir auch in seiner Sprache eine gewisse Tendenz erkennen, den «theatralischen Stil» zu überwinden. Nehmen wir als Beispiel für Brownings Technik den Beginn der Ottima-Sebald-Szene in "*Pippa Passes*"; Ottima spricht:

"Night? Such may be your Rhineland nights perhaps,
But this blood-red beam through the shutter's chink
— We call such light the morning: let us see!
Mind how you grope your way, though! How these tall
Naked geraniums straggle! Push the lattice
Behind that frame! — Nay, do I bid you? — Sebald,
It shakes the dust down on me! Why, of course,
The slide-bolt catches. Well, are you content,
Or must I find you something else to spoil?
Kiss and be friends, my Sebald! Is't full morning?
Oh, dont' speak then! ..." (24)

Im vorliegenden Szenenausschnitt ist der Sprecher immer gleichzeitiger Partizipant und Beobachter der äußern Handlung. Wie ein Brennpunkt sammelt seine Rede alle Reize, welche vom Lokal und von den Bewegungen der übrigen Charaktere ausgehen. So gibt Ottima im Grunde eine «epische» Beschreibung des Handlungsortes und der Bewegungen Sebalds — gleichzeitig aber werden diese artfremden Elemente aufgelöst und in den dramatischen Dialog eingebaut. Um Brownings Stellung zwischen der «theatralischen» und der «naturalistischen» Technik deutlich zu machen, braucht man nur die vorliegende Szene in die entsprechenden Stile zu transponieren. Der «theatralische» Stil, welcher sich weniger an das äußere und mehr an das innere Auge des Lesers und Zuschauers richtet, würde das Lokal und die Bewegungen episch beschreiben; Beispiele sind etwa der «Greis» in der "*Elektra*" des Sophokles — «Nun liegt vor dir, was dir zu schauen immer schon verlangte, Argos, der Sehnsucht Ziel, und dort der Hain der Io ... etc.» (25) — oder der «Prolog» in Shakespeares "*Troilus and Cressida*" (der Prolog hat meist diese Funktion) — "In Troy, there lies the scene ... etc." (26) Ottima, in Brownings

Szene, müßte daher eine detaillierte Beschreibung des Zimmers geben, in welchem sie sich befindet. Im Gegensatz zu dieser Technik setzt der «naturalistische» Stil alle sinnlich wahrnehmbaren Züge einer Szene voraus; er überläßt ihre Ausführung dem Schauspieler (Mimik), dem Regisseur (Bewegungen) und dem Bühnenmaler (Lokal). Er befreit die dramatische Rede von allen diesen epischen Elementen und gibt höchstens einige Fingerzeige in den Bühnenanweisungen; letztere spielen in den Stücken der «naturalistischen Konvention» gleichsam die Rolle, welche in der «theatralischen» eine Nebenperson (Greis, Bote etc.) oder der Prolog übernommen hatte.

Browning nimmt zwischen diesen beiden Stilen eine vermittelnde Stellung ein; zwar ist das epische, beschreibende Element in seinem Dialog vorhanden, aber man erkennt es kaum mehr, so geschickt ist es in die Bewegung der Rede eingebaut. In beschränktem Maße ist diese Verschmelzung epischer Elemente mit dem Dialog durchaus legitim; es wäre z. B. kaum möglich, die Exposition eines Dramas zu schreiben ohne diese Technik. Sie erlaubt dem Dramatiker, sich gleich in medias res zu begeben. Jedoch Browning läßt sich nicht selten durch seine Leichtigkeit und Virtuosität in dieser Technik dazu verleiten, epische Elemente auch dort mitzunehmen, wo es gar nicht nötig gewesen wäre. Dies spiegelt sich rein äußerlich in der Seltenheit von Bühnenanweisungen; schon in den frühen Dramen sind sie spärlich und in den letzten drei Stücken (*Luria*, *A Soul's Tragedy*, *In a Balcony*) verzichtet er ganz darauf und zeigt nur mehr die Auftritte an. Alle Bühnenbewegungen läßt er sich im Dialog der Sprecher spiegeln; dadurch aber wird die Rede bereits in gefährlicher Weise belastet. Sie hat nun zwei Funktionen zu erfüllen: selbst mitten in einer Krise muß der Sprecher immer noch nebenher die Bewegungen und den Ausdruck seiner Gegen- und Mitspieler getreulich registrieren — unnötigerweise, denn der Zuschauer sieht dies alles ja mit seinen leiblichen Augen. (27) Solche verdramatisierte Schilderungen, selbst wenn sie noch so geschickt eingebaut sind, können die Bühnenwirkung eines Stückes ernsthaft beeinträchtigen.

Noch mehr belastet wird der dramatische Dialog Brownings aber durch die emotionale Unterströmung und durch die Gespaltenheit des Denkens, welche fortwährend durchschimmert. In unserm kurzen Szenenausschnitt z. B. beschreibt Ottimas Fühlen und Denken folgende komplizierte Kurve, die wir gerade noch erahnen können: Ungeduld (*Push the lattice behind that frame!*) — Verstimmung (*Nay, do I bid you?* — *Sebald, It shakes the dust down on me!*) — gesteigerte Ungeduld (*Why, of course, the slide-bolt catches*) — Aerger (*Well, are you content, or must I find you something else to spoil?*) — Besänftigung und Bitte um Verzeihung (*Kiss and be friends, my Sebald!*) — Bewußtwerden ihrer Situation (*Is't full morning?*) — Bewußtwerden der begangenen Mordtat (*Oh, don't speak then!*). Alle diese Gefühle und Gedanken hängen aufs engste mit dem Konflikt der Sprecherin zusammen; in solchen Szenen ist Browning unvergleichlich. Selbst lange Reden wirken durch diese strenge Verknüpfung mit den innern und äußern Vorgängen, durch diese sprunghafte Bewegung, äußerst dramatisch. Browning erfüllt hier Gerhard Hauptmanns Forderung, wonach der dramatische Dialog nicht «gedachte Gedanken», sondern den Prozeß des Denkens selbst darstellen müsse. (28)

Andererseits hat eine wahllose und übertriebene Verwendung dieses Kunstmittels, der sogenannten «erlebten Kausalität», wiederum nachteilige Folgen für den Dialog. Man kann sich sogar fragen, ob die «erlebte Kausalität» eine primär dramatische Technik sei. Bernhard Fehr bemerkt in einem Aufsatz über dieses Stilphänomen: «Der Unterschied zwischen Drama und Roman verwischt sich» (29) und zeigt, welche bedeutende Stellung es in der «Bewußtseinskunst» etwa einer Virginia Woolf, eines Marcel Proust etc. einnimmt. Dieses Kunstmittel wird aber im Roman ganz undramatisch verwendet; es dient

vorwiegend der Charakterisierung und der Seelenanalyse und führt nicht selten zu einem Verfall des Denkens und Fühlens (James Joyce). Ganz im Gegensatz dazu dient es im Drama nicht der Zergliederung, sondern der Verknüpfung; seine Hauptfunktion ist zu motivieren, die großen Sprünge der Situationenfolge und die kleinen des Dialogs zu überbrücken. Hinter der scheinbaren Zufälligkeit der Assoziationenfolge muß sich eine strenge geradlinige Zielstrebigkeit auf den nächsten Spannungspunkt diskret verbergen. Auf dem richtigen Funktionieren dieses Kunstmittels beruht jene Erscheinung, welche man *Illusion* nennt; es mildert und verschleiert die kantigen Konturen des zugrundeliegenden Diagramms und verleiht dem Bühnengeschehen die Form einer höhern Wirklichkeit. Aber die «erlebte Kausalität» darf nicht etwa das Leben nachahmen. Carl Spitteler schreibt in seinem bedeutenden Aufsatz «*Drama, Buch und Bühne*» folgendes über diese Art der höhern Wirklichkeit:

«Poetische Menschenbilder wollen nicht mit genauen Umrissen, sondern im Nimbus ihrer eigenen Seele geschaut werden. Idealporen öffnen sich aus ihrem Innern nach der Umgebung, aus welchen Willen und Taten ausstrahlen, die ihrerseits wie Realitäten geschaut werden und die, mit dem Zentralherd des seelischen Charakters zusammengesehen, die innere Physiognomie des Helden ausmachen. Mit einem Wort: das Fühlen und das Handeln, das sind die wahren Gesichtszüge der poetischen Gestalten...» (30)

Diese Idealporen öffnen sich eben im Dialog, wenn «erlebte Kausalität» ihn erfüllt, wenn individuellstes Denken und Fühlen durch dies Medium ausgestrahlt wird. Browning, ein gelehriger Schüler Shakespeares, ist zweifellos ein Meister dieser Technik. Dies beweisen Szenen wie z. B. der Beginn des zweiten Aktes von «*A Blot in the 'Scutcheon*»; in dieser Szene holt Tresham aus einem Diener im Kreuzverhör die Geschichte von den nächtlichen Besuchen Mertouns bei Mildred heraus. (31) Das Kunstmittel ist hier durchaus an seinem Platz; es geht folgerichtig aus der Situation hervor. So entsteht ein Dialog von bewunderungswürdiger Lebendigkeit.

Aber im großen und ganzen muß doch wohl gesagt werden, daß Browning oft die Grenze überschreitet, welche die höhere Wirklichkeit des Dramas von dem Realismus des wirklichen Lebens trennt. Er verwendet die «erlebte Kausalität» auch dort, wo sie nicht notwendig — ja sogar dort, wo sie offensichtlich unangebracht ist. Gewisse Charaktere — meist Nebenpersonen — gewinnen dadurch ein solches Uebermaß von Realität, daß sie die Einheit des Stückes ernsthaft gefährden können. Um Spitteler's Wort zu verwenden: der Dichter gibt ihnen «zu genaue Umrisse». Diese Eigenheit Brownings hängt selbstverständlich mit seinem Verhaftetsein ans Detail, mit jener *Kurzsichtigkeit* zusammen, in welcher wir schon früher eine Gefahr für das Drama erblickt haben (siehe Seite 52 ff.). Da der «objektive» Dichter meistens von einer konkreten Situation, von einer geschauten Individualität ausgeht, ist er besonders anfällig für diesen Realismus. Daß dies bei Browning der Fall war, zeigen die folgenden Briefstellen; beim Schreiben eines Dramas, sagt er, «sollten die Lebens-Umstände noch einmal durchgespielt, neu erlebt werden» (32), und er betont ferner, daß er bei der Arbeit immer den Schauspieler vor Augen habe. (33) In den meisten Charakteren Brownings besteht daher eine Art Diskrepanz: einerseits sind es Typen — ein «Selbst», welches starr seinem «Stern» folgt —, anderseits Charaktere individuellster Prägung. Darin erblickt J. A. Milsand den Hauptgrund für den Mißerfolg der Browningschen Dramen auf der Bühne; er sagt:

«D'un côté ses personnages sont trop exceptionnels, de l'autre côté trop génériques. Leurs mobiles et leurs sentiments appartiennent à un degré de développement trop insolite, et ils sont en même temps comme les corps simples d'une chimie qui n'a pu concevoir sa théorie qu'avec une puissance trop exceptionnelle pour généraliser...» (34)

Daß dieser übertriebene Realismus, besonders in den frühen Dramen Brownings und bei «objektiven» Protagonisten, sogar zu einem Stilbruch führen kann, haben wir auf Seite 83 ff. dieser Arbeit gezeigt; es handelt sich um die Gestalten von Tresham und Mildred, welche im letzten Akt des Dramas "*A Blot in the 'Scutcheon*" unvermittelt aus dem ihnen eigenen «theatralischen Stil» in den «naturalistischen Stil» fallen. Bei Nebenpersonen kann dies Haften am Detail zu Digressionen führen.

Außerdem führt diese Eigenheit Brownings zu einer weitem Belastung der Sprache, denn die Technik der «erlebten Kausalität» fordert vom Leser — und wie viel mehr vom Zuschauer — eine überdurchschnittliche Aufmerksamkeit, eine ungewöhnliche Sensibilität. Aber Browning sucht nun nicht etwa, diese Ueberbelastung der Sprache zu mildern, — nein, er lädt ihr vielmehr noch weitere Funktionen auf. Die Technik der «erlebten Kausalität» besaß während der Herrschaft der «theatralischen Konvention» im Monolog und im "*Aside*" wirkungsvolle Möglichkeiten der Selbstoffenbarung eines Sprechers. In den frühen Dramen hat Browning dieses Kunstmittel oft verwendet; aber daß er hier nur einen Kompromiß mit der Bühnentechnik Macready's schloß, zeigt das spätere Verschwinden von Monolog und "*Aside*" aus den Dramen; in "*In a Balcony*" würden wir vergeblich danach suchen. Auch die Funktion dieses Kunstmittels lädt Browning seinem Dialog auf. Dabei ist der Gemütszustand der Charaktere in diesem letzten Stück mindestens so komplex und schwierig, wie in dem frühern Drama "*The Return of the Druses*", in welchem der II., III. und IV. Akt fast rein aus Monologen und "*Asides*" bestehen. Im letzten Akt von "*In a Balcony*" z. B. glaubt die Königin, Norbert liebe sie; gleichzeitig schwankt Norbert zwischen der Auffassung, die Königin wolle ihm eine Falle stellen, und der andern, Constance habe ihn verraten, — außerdem ist er sich im unklaren, ob die Intrige schon entdeckt worden ist. Constance ihrerseits sucht Norbert die Lage zu erklären, ohne daß die Königin — welche anwesend ist — etwas merkt. Dennoch kommt Browning ohne Monolog und "*Aside*" aus. Wiederum nimmt er alle diese komplexen Gefühle und Gedanken in den Dialog hinein. (35) Auch hier sehen wir Browning sich der «naturalistischen Konvention» annähern.

Man wird nun verstehen, warum wir von einer *Ueberfunktion* des Browningschen «dramatischen» Dialogs sprechen. Dieser Dialog hat im Grunde die Bühne mit den visuellen Bildern, die Mimik des Schauspielers und die Bewegungen der Typen in sinnlich wahrnehmbaren Situationen gar nicht mehr nötig. Er ist sich selbst genug. Dies wurde uns so recht bewußt, als wir vor einiger Zeit die Ottima-Sebald-Szene im englischen Radio hörten. Dieses Experiment machte uns Brownings Aussage verständlich, er habe für ein Publikum geschrieben, welches «ganz Ohr» gewesen sei. Aber diese Selbstgenügsamkeit und Ueberfunktion der Sprache ist eine ernste Gefahr für ein Bühnenstück, welches nicht nur gehört, sondern auch gesehen werden will. Selbst Shakespeares Stücke bieten aus diesem selben Grund einem jeden Regisseur ungeheure Schwierigkeiten. Browning hat die Technik Shakespeares zu einer fast unglaublichen Vollendung gebracht, hat sie aber — gleichzeitig — auch ad absurdum geführt. Er hat dies zweifellos gespürt und teilweise auch neue Wege eingeschlagen, welche gewisse Eigenheiten des «naturalistischen Stils» wenn nicht vorausnehmen, so doch andeuten (Auflösen «epischer» Elemente, Realismus durch Betonen der «erlebten Kausalität», Vermeiden von Monolog und "*Aside*"). Vom shakespeare'schen Stil unterscheidet sich der seinige durch eine auffällige Zurückhaltung gegenüber den Wortspielen (puns) und den Metaphern. (36) In Brownings letzten beiden Dramen (*A Soul's Tragedy*, *In a Balcony*) haben wir einen Blankvers, der die guten Qualitäten der beiden «Stile» auf glückliche Art verbindet; es entsteht ein äußerst nervöser, feinfühlig, elastischer Vers mit einer gewissen Tendenz zur Auflösung in die

Prosa — seine Dialogform ist imstande, die Bruchstücke des Denkens, Fühlens und Glaubens im Geiste des Sprechers in den allerfeinsten Schattierungen mitzuteilen. Es ist derselbe Stil, welchen wir in den folgenden *dramatischen Monologen* und den spätern *Roman-Epen* finden werden. So kann man allerdings hier — wo es um seine Sprache geht — von einer «dramatischen Lehrzeit» Brownings sprechen. Im Drama hat er seinen Stil und seine Technik zur Vollendung gebracht — zu jener Vollendung, welche er einige Jahre später, Ruskin gegenüber, in Schutz zu nehmen hat:

“You would have me paint it all plain out which cannot be; but by various artifices (z. B. durch «erlebte Kausalität») I try to make shift with touches and bits of outlines which succeed if they bear the conception from me to you...” (37) (Siehe auch Seite 54 ff.)

Zusammenfassung: Auch sprachlich können wir in Brownings Dramen drei Ebenen unterscheiden:

- a) Lyrische Verse: höchste Ebene des Idealen (Pippa); bezeichnet reine «Objektivität».
- b) Blankvers: Ebene der Bewährung; die Sprache gemischter Seelen, der fortschreitenden «Subjektivität».
- c) Prosa: Ebene der «unvollkommenen Wirklichkeit»; Sprache der Lebenscharaktere.

Brownings «dramatische» Sprache leidet unter einer gewissen «Ueberfunktion» und bereitet dem heutigen Publikum daher möglicherweise Schwierigkeiten:

- a) Durch den Einbau «epischer» Elemente in den Dialog; Verzicht auf Bühnenanweisungen.
- b) Durch die «erlebte Kausalität», welche auch dort angewandt wird, wo sie nicht angebracht ist. Der zu starke Realismus, welcher daraus resultiert, führt seinerseits zu einer Verwischung des Typencharakters des Dramatischen. Verzicht auch auf Monolog und “Aside”.
- c) Durch die Stellung der Sprache zwischen dem «theatralischen» und dem «naturalistischen Stil». Gefahr des Stilbruchs einerseits, der Ueberladenheit anderseits.

4. Die Einheiten

Wie in den frühern Kapiteln, können wir auch hier auf eine gewisse Unentschiedenheit, ein Schwanken Brownings zwischen dem neuen und dem alten Stil hinweisen. Wiederum sehen wir ihn die Traditionen seiner Zeit teilweise durchbrechen und nach Lösungen suchen, durch welche die äußere Form seiner Dramen weniger der herrschenden Regel und mehr der innern Form angepaßt wird.

Vier von Brownings neun Dramen zeigen noch die traditionelle Einteilung in fünf Akte; es handelt sich um die drei Tragödien “*Strafford*”, “*The Return of the Druses*” und “*Luria*” und um die Komödie “*Colombe's Birthday*”. Auch das Stück “*A Blot in the 'Scutcheon*” bleibt mit seinen drei Akten — welche in der Inszenierung von 1843 in fünf Akte umgewandelt wurden — in den traditionellen Grenzen.

Dagegen basiert die Form der übrigen vier Stücke mehr auf der innern Struktur der Situationenfolge. Wir haben hier den Einakter “*In a Balcony*”, die beiden Zweiakter “*A Soul's Tragedy*” und “*King Victor and King Charles*” — letzteres Stück könnte auch als Vierakter aufgefaßt werden, da jeder Akt in zwei Teile (parts) aufgeteilt wird — und endlich das seltsame «dramatische» Gebilde von “*Pippa Passes*”.

Der Einakter "*In a Balcony*" spielt durch alle drei Szenen am selben Ort; da eine Person, Constance, immer auf der Bühne bleibt, so ist die Dauer der Handlung und die Spielzeit identisch. Sie dauert ca. 1 ½ Stunden.

In den beiden Zweiaktern beruht die Einteilung auf einer längeren Zeitspanne zwischen den beiden Teilen. In "*King Victor and King Charles*" vergeht zwischen dem ersten und dem zweiten Akt ein Jahr, in "*A Soul's Tragedy*" ein Monat. Die einzelnen Akte in beiden Stücken spielen aber je an einem Tag. Der Ort der Handlung im ersten Stück bleibt sich durch beide Akte gleich; im zweiten Stück hat jeder Akt sein besonderes Lokal.

In "*Pippa Passes*" fallen die vier Szenen mit den Bezeichnungen "Morning", "Noon", "Evening", "Night" auf einen Tag, — einen Neujahrstag vom Aufstehen Pippas bis zu ihrem Einschlafen. Ortswechsel tritt achtmal ein, wobei jedesmal ein neues Lokal gewählt wird.

Auf einen einzigen Tag fällt die Handlung auch in "*Luria*" und in "*Colombe's Birthday*". In beiden Stücken tragen die Akte jeweils die Ueberschrift: "Morning", "Noon", "Afternoon", "Evening" und "Night". Im ersten Stück verändert sich die Oertlichkeit überhaupt nicht, im zweiten erfolgt fünfmaliger Ortswechsel, doch nie innerhalb eines Aktes.

Eine ähnliche Einheit von Ort und Zeit finden wir auch in "*The Return of the Druses*", dessen Handlung durch alle fünf Akte am selben Ort spielt, und zwar im Laufe von ca. einem halben Tag. (38)

Es bleiben nur noch die beiden Stücke "*A Blot in the 'Scutcheon*" und "*Strafford*". Die Handlung dauert im ersten ca. 1 ½ Tage; in der Aufführung von 1843 mit fünf Akten weist das Stück sechsmaligen Ortswechsel auf, doch nur zweimal innerhalb eines Aktes.

Das einzige Drama, in welchem Browning mit der Einheit sowohl des Ortes wie der Zeit freier verfährt — was wohl durch die historische Vorlage zu erklären ist —, wäre somit "*Strafford*", dieses erste Bühnenstück des Dichters, welches mit sechs verschiedenen Oertlichkeiten einen zwölfmaligen Szenenwechsel aufweist; die Dauer der Handlung ist ungewiß und schwankt zwischen einigen Wochen bis zu mehreren Monaten. In allen übrigen Stücken kommt Browning der damaligen Bühnentechnik entgegen und sucht den Szenenwechsel innerhalb eines Aktes zu vermeiden. Ja, er scheint geradezu eine gewisse Freude an diesen Einschränkungen zu haben, welche ihm die Einheiten auferlegen. Seine Bemühungen in bezug auf die Einheit der Zeit haben sich für seine Dramen gewiß nur vorteilhaft ausgewirkt. Dagegen entsteht durch das monotone Wiederkehren desselben Lokals — besonders in den spätern Stücken — vielleicht doch eine gewisse Eintönigkeit des visuellen Eindrucks. Wenn man überlegt, welche Rolle, schon zu Brownings Zeit, glänzende Dekorationen auf der Bühne spielten und noch spielen, so mag diese Unterbreitung nicht wenig zur Ablehnung der Browningschen Stücke beigetragen haben. Er selbst hat sich ja dahingehend geäußert, als er sagte, er würde gegenüber dem modernen Publikum wohl mehr Gewicht auf den visuellen Teil des Geschehens legen müssen. Auch hier hat die shakespeare'sche Tradition der Plattform-Bühne noch einen maßgebenden Einfluß auf Brownings Formgebung ausgeübt, indem sie ihn — wie wir im vorangehenden Kapitel sahen — alles Szenische in den Dialog, ins gesprochene Wort, hineinnehmen ließ.

Was die für den «dramatischen» Organismus so wichtige Einheit der Handlung anbetrifft, so war Browning darin — unserer Meinung nach — in zwei Stücken noch unglücklicher. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, wie in "*The Return of the Druses*" parallel zur Haupthandlung mit Djabal noch eine Nebenhandlung mit Loys als Zentrum geführt wird, welch letztere am Schluß erst mit dem abgebrochenen Faden der Djabal-Handlung verknüpft wird. Loys muß das Befreiungswerk Djabals zu Ende führen.

Aber diese Nebenhandlung hat sich über Gebühr ausgedehnt und gefährdet die Einheit des Stückes ernstlich. Ein ähnlicher Konstruktionsfehler beeinträchtigt auch die Wirkung von "*A Blot in the Scutcheon*". In diesem zweiten Fall wurde Browning einmal mehr ein Opfer seiner Kompromißbereitschaft mit den Anforderungen des Schauspielers Macready. Er hatte sich vorgenommen, ein Stück zu schreiben über eine große Liebe — "a thorough self-devotement, self-forgetting" (39) — und war so zur Konzeption des Liebespaares Mildred und Mertoun gelangt. Es schwebte ihm wohl ein Stück in der Art von Shakespeares "*Romeo and Juliet*" vor; die ursprünglichen 14 Jahre der Mildred wurden allerdings in der ersten Aufführung auf 18 erhöht. So weit war Browning also gekommen — nun aber sah er sich gezwungen, in diese Handlung eine Rolle für den Schauspieler Macready einzuflechten, eine Rolle aber auch, welche der damals Fünzigjährige bereit und fähig war zu übernehmen. So läßt es sich wohl erklären, daß zu den beiden ursprünglichen Protagonisten ein dritter, Tresham, hinzugefügt wurde. Wahrscheinlich war Tresham ursprünglich eine Nebenrolle und wurde erst nachträglich zur gegenwärtigen Form ausgebaut. So ließe sich jedenfalls die Zweispurigkeit dieses Stückes, die Dreizahl der Protagonisten und das dreifache Gemetzel am Schluß, am ehesten erklären. Nur in der Krise berühren sich die Konfliktebenen des Liebespaares und Treshams, und wenn Browning in der Folge auch noch so geschickt motiviert — dieses Stück bleibt eine Fehlrechnung.

Welche Gefahr für Browning darin lag, wenn sich unter seinen Nebenfiguren ein liebendes Herz befand, zeigt das Beispiel der Lady Carlisle in "*Strafford*" und das der Domizia in "*Luria*". Solche Charaktere nehmen Browning nicht selten gefangen und zwingen ihm Nebenhandlungen und Digressionen auf. Lady Carlisle im ersten Stück vermag zwar nicht, die Einheit der Handlung zu gefährden, aber sie bringt doch einige fremde, gefährliche Elemente hinein. So wirkt es sich günstig für das Stück aus, daß Browning im Charakter der Domizia ("*Luria*") — wenn auch nur widerwillig — alle Spuren der anfänglichen Liebesthematik entfernt hat (siehe Seite 51 ff.). Es ist anzunehmen, daß sein Blick für die Gefahren einer solchen, starke Gefühle erregenden Seitenlinie durch die Erfahrung geschärft wurde. Alles in allem bedeutet ein jedes neue Drama einen Fortschritt; Browning hat zweifellos aus seinen Experimenten gelernt.

Eine gewisse Schwierigkeit liegt für den Regisseur auch in der naiven Art und Weise, mit welcher Browning seine Charaktere auftreten und abgehen läßt; ferner in der unmotivierten Zusammenführung der verschiedensten Personen an ein und demselben Ort. Beispiele dieser primitiven Technik finden sich vor allem in "*King Victor and King Charles*" und in "*The Return of the Druses*"; in beiden Stücken bleibt das Lokal durch alle Szenen hindurch dasselbe. Ort der Handlung ist z. B. im zweiten Stück «eine Halle im Palast des Präfekten». In dieser letztern Halle hält im zweiten Akt Djabal zuerst einen Monolog und hat dann eine Unterredung mit Khalil; hierauf vertraut Anael ihrer Dienerin ein Geheimnis an; das folgende Zusammentreffen von Djabal und Anael, welches fast nur aus "Asides" besteht, wird einmal mehr durch die Ankunft Khalils unterbrochen, der das Eintreffen von Loys meldet. Jedermann hat Zutritt zu diesem Raum, selbst ganze Volksmassen kommen und gehen nach ihrem Gutdünken (erster und fünfter Akt). So scheint es kaum der richtige Ort zu sein, intime Gedanken in Monologen zu offenbaren; dennoch tun dies nicht nur Djabal und Anael, sondern auch Loys. All dies ist schlecht geeignet, die Illusion der höhern Wirklichkeit aufrecht zu erhalten. Doch kann man diese Vereinfachung vielleicht durch die damalige Bühnenpraxis entschuldigen.

Wir geben im folgenden noch eine Liste mit den ungefähren Aufführungszeiten dieser Dramen:

In a Balcony	919	Zeilen	ca. 1 ½ Stunden
A Soul's Tragedy	1130	„	ca. 2 „
A Blot in the 'Scutcheon	1326	„	ca. 2 ¼ „
King Victor and King Charles	1630	„	ca. 2 ½ „
Pippa Passes	1788	„	ca. 2 ¾ „
The Return of the Druses	1804	„	ca. 2 ¾ „
Luria	1808	„	ca. 2 ¾ „
Colombe's Birthday	1908	„	ca. 3 „
Strafford	2207	„	ca. 3 ½ „

Drei Stücke wurden in der Aufführung stark gekürzt:

A Blot in the 'Scutcheon	1128	Zeilen	ca. 1 ¾ Stunden
Colombe's Birthday	1345	„	ca. 2 ¼ „
Strafford	1847	„	ca. 3 „

Die Aufführungsdauer aller Stücke würde somit auch ungekürzt kaum das heutzutage Übliche überschreiten; die meisten oft aufgeführten Dramen Shakespeares und Schillers liegen weit über der 2000er-Grenze. Einige Beispiele zum Vergleich:

Don Carlos (5471 Z.), Maria Stuart (3927), Hamlet (3715), Richard III. (3603), King Lear (3255), Othello (3133), Coriolanus (3124), Romeo and Juliet (2979), Merchant of Venice (2600), Caesar (2590), Macbeth (2116). (40)

Zusammenfassung: Im großen und ganzen beachtet Browning die drei Einheiten fast mit Pedanterie:

- a) Die Einheit der Handlung wird in zwei Stücken (A Blot in the 'Scutcheon, The Return of the Druses) durchbrochen.
- b) Zwei Stücke zerfallen in zwei Teile (King Victor and King Charles, A Soul's Tragedy), welche durch eine längere Bühnenzeit-Spanne voneinander getrennt sind, von denen aber jeder für sich die Einheit der Zeit streng beachtet. Weitgehende Freiheiten in bezug auf diese Einheit erlaubt sich Browning lediglich in "*Strafford*".
- c) Die Einheit des Ortes wird in einigen Fällen (King Victor and King Charles, The Return of the Druses) so rigoros durchgeführt, daß im Zuschauer der Eindruck von Monotonie entstehen muß. Ferner führt dies zu unmotivierten und daher unglaublichen Zusammenführungen gewisser Charaktere an ein und demselben Ort.

Jedoch bietet im allgemeinen die äußere Form dieser Dramen dem Regisseur keine unüberwindbaren Schwierigkeiten. Keines der Stücke ist so lang, daß es den heutzutage üblichen Rahmen eines Theaterabends sprengen würde.

5. Der Kontrast

Betrachtet der Dichter das Drama vorwiegend als Möglichkeit zur Entwicklung von Konflikten und Krisen in seinen Protagonisten, so behandelt der Theaterregisseur denselben Stoff gerne im Hinblick auf die Kontrastmöglichkeiten; dies wird vom erfahrenen Fachmann J. Fernald so formuliert:

"The tragedy of King Lear consists not so much in the conflict between him and his daughters, as in the result of the dramatic contrast between their young virility and his aged infirmity, and between his downfall and his former glory..." (41)

Diesem Bestreben des Regisseurs, Kontraste zu schaffen, kommt der Dichter seinerseits halben Weges entgegen; denn der Kontrast ist nichts anderes als die sinnlich wahr-

nehmbare Verkörperung des Konfliktes. Konflikt und Kontrast fallen zusammen in jener Erscheinung, welche wir Peripetie nennen. Der Dramatiker mag z. B. den Anschein erregen, daß die Entwicklung auf eine glückliche Lösung hinzielt; aber schlagartig läßt er dann einen Wechsel eintreten, und das retardierende Moment sendet den Helden nun mit desto größerer Wucht seiner Katastrophe entgegen. Auf dieser Technik beruht zum Teil die Spannung und Entspannung des Zuschauers. Wir haben es selbstverständlich bei Browning nicht mit jener «Umkehr» zu tun, wie sie in vielen Barockdramen auftritt, jener Falltiefe, welche einen Kaiser plötzlich zum Bettler macht. Dennoch hat auch er in seinen Dramen Momente, welche absolute Umwertungen zeigen, — z. B. in *King Victor*, welcher im ersten Akt gewalttätig und stark erscheint und der im zweiten Akt bei seinem Sohn kniefällig um Rückgabe der Krone bittet — zweifellos steckt ein Stück des *King Lear* in dieser Gestalt. Und welchen Fall tut in "*In a Balcony*" die Königin, die ihre Liebe verschmäht sieht; welchen Fall aber auch Djabal im vierten Akt, wo er Anael die Wahrheit gesteht und ihr Gott sich plötzlich in einen Betrüger verwandelt!

Jedoch wir wollen hier auf eine — wiewohl nicht weniger wichtige — Unterart der Peripetie hinweisen, auf eine Umkehr in der Situation, nicht im Charakter. Jede Szene eines Dramas besteht aus einem oder mehreren Momenten, in welchen solche Umkehrungen erfolgen. Schrittweise tragen sie den Helden der Katastrophe entgegen und erzeugen im Zuschauer Spannung und Entspannung. Browning hat diesen Situationskontrast in seinen frühen Dramen geradezu verschwenderisch gebraucht, wie eine Analyse von "*Strafford*" zeigt. Sobald wir den Helden zum erstenmal sehen und seine Stellung zwischen Charles I. und der Volkspartei uns klar wird, wissen wir, daß er unfehlbar dem Tod geweiht ist. Durch fünf Akte hindurch muß Browning daher versuchen, die Spannung nicht nur aufrechtzuerhalten, sondern sogar zu steigern. Es ist ihm dies durch die Verwendung retardierender Momente ersten und zweiten Grades gelungen, welche nach einer starken Szene jeweils peripetisch in die gerade Linie zum Untergang zurückstürzen.

Im ersten Akt erfahren wir, daß das Volk *Strafford* nach dem Leben trachtet; Pym allein glaubt noch, daß er den ehemaligen Freund auf die Seite der Volkspartei hinüberziehen kann. Sein Plan scheint zu gelingen, da tritt der König auf, und schlagartig ist *Strafford* wieder auf dessen Seite. Durch das folgende Gespräch zwischen dem König und *Strafford* entsteht neue Hoffnung, daß die Gefahr durch eine kluge Politik noch zu bannen ist; aber kaum ist der Monarch mit der Königin allein, brechen alle seine guten Vorträge wieder zusammen. Wir haben also eine dreimalige Umkehr.

Der zweite Akt steht kontrapunktisch zum ersten; er beginnt mit einer schweren Auseinandersetzung zwischen dem König und *Strafford*; letzterer scheint seinen Herrn bereits aufzugeben — da treten die Vertreter der Volkspartei ins Zimmer und *Strafford*, in seinem Versuch, den König zu decken, verursacht den endgültigen Bruch. Bewirkt also im ersten Akt der König die Peripetie, so ist hier Pym und sein Anhang die Ursache der Wendung.

Im dritten Akt bewirkt *Strafford* selbst die Peripetie. Die Lage ist hoffnungslos; alle trösten sich damit, daß der Protagonist in seiner Grafschaft in Sicherheit ist. Da tritt er plötzlich auf. Die nun auftauchenden Befürchtungen werden aber wiederum vernichtet, denn wir erfahren, daß *Strafford* gewisse Dokumente besitzt, durch welche er leicht die ganze Volkspartei stürzen kann. In der nächsten Szene vor *Whitehall* wird auch bereits gemeldet, Pym sei gestürzt; es öffnet sich das Tor des Saales und heraus wankt, geschlagen — *Strafford*. Er wird verhaftet. Auf die dreimalige Peripetie im ersten Akt und die eine Umkehr im zweiten folgt im dritten Akt eine dreimalige Wendung von der Spannung zur Entspannung und wiederum zur Spannung.

Im vierten Akt sind beide Parteien, der König und die Vertreter der Volkspartei, von Straffords Elend gerührt und suchen, ihn vor dem drohenden Tod zu retten und Pym zur Milde zu überreden. Einen Augenblick lang scheint dieser auch zu schwanken — doch dann liefert er Strafford endgültig ans Messer. Er zwingt Charles I., der eben noch alles daran setzen wollte, um Strafford zu retten, durch Drohungen, die Vollmacht zur Vollstreckung des Todesurteils zu unterschreiben. Das Auftreten Carlisles am Schluß der Szene hält alle Möglichkeiten nochmals in der Schwebe — aber der Akt endet doch nach dreimaliger Peripetie mit einer äußerst düstern Aussicht; einzig durch Carlisles Plan zur gewaltsamen Entführung Straffords entsteht ein schwacher Hoffnungsfunkel.

Im letzten Akt scheinen sich wiederum neue Fluchtmöglichkeiten zu bieten; Charles I. kommt persönlich ins Gefängnis, um Strafford zu retten — aber dieser lehnt ab. Dann erscheint Carlisle und die Flucht scheint zu gelingen — aber hinter der Tür zur Freiheit steht Pym und überantwortet Strafford dem Henker. In der endgültigen Fassung geht Strafford nun zum Richtplatz; seinen Tod erlebt der Zuschauer nicht mehr. In der Fassung der Aufführung von 1837 durch Macready folgt in den letzten Zeilen nochmals ein retardierendes Moment; das Ende lautet dort:

“Strafford. (as he staggers out)

I shall die first! The bitter agony —

I shall not live to see it — God, I thank thee!

I shall die first! To death! Lead me to death! (rushes out)

Carlisle. Strafford, Strafford! (kneels to Pym)

One word would save him yet — would you but speak it!

Speak — ere the axe fall, ere the bell proclaims

That heart has ceased to love you!

Pym. Not to me!

But with me to that heaven that opens now —

All prayers beside are vain —

Charles. Not mine! Your King's

Who had not thought to look you in the face,

Who prays you like a slave — your head drops low —

Strafford is saved! (Bell tolls)

Carlisle. Strafford! It is too late!”

Hier wird das Ringen um Straffords Leben also bis zum letzten Moment fortgesetzt. Charles glaubt bereits über Pym zu triumphieren — da führt die Glocke, welche seinen Tod verkündet, die letzte Peripetie herbei. Durch dieses Kunstmittel — es erfolgt in *“Strafford”* eine vierzehnmahlige Umkehr — erzielt Browning eine Spannungssteigerung bis zum letzten Augenblick, von welchem der Zuschauer in eine schwindelnde Tiefe der Resignation zurückgeworfen wird. Diese Momente der Peripetie werden von Browning äußerst sorgfältig vorbereitet und motiviert; zu diesem Situationskontrast fügt der Dichter meist noch eine Kontrastwirkung des Dialogs. Ein Beispiel hiefür ist die Szene, wo der ganze Hof seiner Freude Ausdruck gibt, daß Strafford in Sicherheit ist:

“Holland. He'll keep at York:

All will blow over: he'll return no worse,

Humbled a little, thankful for a place

Under as good a man. Oh, we'll dispense

With seeing Strafford for a month or two! (Strafford enters.)

Queen. You here!

Strafford. The King sends for me, madam.” (42)

Es ist, wie wenn eine überirdische Macht den Sprecher beim Wort nehmen würde. Der Mensch prahlt und rühmt sich selbst; das Schicksal gibt ihm Gelegenheit, seine großen

Worte in Taten umzusetzen — und vor der Wirklichkeit wird er plötzlich klein. (43) Von hier führt ein gerader Weg zu Chiappino, jener Seele, welche den Versuchungen eines scheinbar günstigen Schicksals unterliegt.

“*Strafford*” ist reich an Szenen von dieser bühnenwirksamen und eindrucklichen Kraft. Ein geschickter Regisseur wird an diesem Stück seine helle Freude haben. Dieselbe Technik finden wir auch in “*King Victor and King Charles*” und bis zu einem gewissen Grade in “*Luria*”. Mit umgekehrtem Vorzeichen wird das Kunstmittel in “*Colombe's Birthday*” verwendet, wo seine Wirkung vorwiegend komisch ist. Der Dichter geht hier von den schlimmsten Voraussetzungen aus: Colombe ist unrechtmäßig — jedoch ohne eigene Schuld — in den Besitz des Thrones gelangt. Jedermann befürchtet daher mit Recht das Schlimmste von seiten des wahren Erben, Bertholds — welcher sich aber, zum Gaudium des Publikums, als ein Schaf im Wolfspelz erweist. Alle Intrigen der Höflinge schlagen zum Wohl des Liebespaares aus. In der Komödie scheinen Hindernisse, die retardierenden Momente dieses Genres, ein glückliches Ende auszuschalten, und die komische Wirkung besteht darin, daß alle feindlichen Kräfte und Widersacher nur — wie ein Höfling, allerdings in einer negativen Bedeutung, sagt — das “Happy Ending” herbeiführen helfen (fire the train). Der Widersacher wird zum unfreiwilligen Kuppler.

Nach 1843 — als Browning alle Hoffnung auf einen Theatererfolg begraben hatte — bemerken wir in den Dramen eine seltsame Verlagerung des Kontrastes von der *Situationenfolge* in die *einzelne Situation*. Browning schafft nun einzelne Szenen, welche durch Kontraste zwar eine schlagartige Wirkung ausüben, ohne aber zu spannen und mit der Katastrophe irgendwie zusammenzuhängen. Der Kontrast besteht nicht mehr in der Vernichtung einer Erwartung im Zuschauer, sondern in einer Vernichtung einer Erwartung im Protagonisten, wobei der Zuschauer schon vorher ins Vertrauen gezogen wird. An die Stelle der frühern dynamischen Spannung auf die Katastrophe hin, entsteht eine Spannung der Situation, sozusagen eine *statische Spannung*; anstelle einer Spannungssteigerung gegen den Schluß hin, haben wir eine Reihe von Spannungsmomenten auf derselben Ebene; anstelle der Erwartung haben wir ein Verweilen im Augenblick.

Was war geschehen? Wir haben schon früher gezeigt, wie Browning um diese Zeit in eine kritische Periode eintritt. Der Desillusionierungsprozeß hat seinen Höhepunkt erreicht — dies zeigen Gestalten von der Art Melchioris und Ognibens, Bertholds und Chiappinos. Von der Darstellung der siegesgewissen Promethiden hat sich Browning dem Studium der Sorgenkinder Gottes zugewandt, den gemischten Seelen und in sich durch das Denken Zerspaltenen. Damit tritt, wie wir sahen, auch die Katastrophe, der Tod, immer mehr zurück zugunsten der Krise und der «Tat». Es geht nun darum zu zeigen, wie schwierig es ist, eine «Tat» rein zu tun, wie «Vollkommenheit» und «Unvollkommenheit» nicht nur sich im Handeln vermischen, sondern den «Stern der Seele» sogar schon in der Konzeption zu zersetzen drohen. Damit ist der Wechsel der Methode auch schon gegeben, an die Stelle des dynamischen tritt der statische Kontrast; der Zuschauer soll nicht mehr zwischen Furcht und Hoffnung hin und her pendeln. Er soll sich auf einen Punkt konzentrieren und erkennen, wie nichtig und unvollkommen alles ist, was wir tun und denken.

War die erste Art des Kontrastes fast nur technisches Mittel, so besitzt die zweite einen Unterton, welcher an die früher behandelte «kollektive Tragik» und an die «Problematik der Tat» erinnert. Kommt der dynamische Kontrast in allen guten Dramen vor, so ist der statische — oder, wie wir ihn auch nennen können, der Kontrast der Desillusionierung — eine dem Dichter Browning und seinen Dramen eigentümliche Erscheinung. In ihm hat Browning die verschiedensten Techniken der zeitgenössischen Bühne miteinander ver-

schmolzen. Es finden sich darin Anklänge an das Melodrama durch die starke Bezogenheit auf den Augenblick und durch den emotionalen Gehalt; es finden sich aber auch Anklänge an die Farcen jener Zeit durch ein starkes Element von Selbstironie und Satire. (44) Wir wollen nun an zwei Beispielen zeigen, wie dieser statische Kontrast funktioniert.

Unser erstes Beispiel stammt aus dem dritten Akt des Dramas "*The Return of the Druses*". Djabal hat sich entschlossen, den Präfekten umzubringen; wir wissen, daß er im Zimmer des letztern auf sein Opfer lauert. Nun tritt der Präfekt auf; Loys hat seine schamlosen Machenschaften vor der Synode bloßgestellt und seine Absetzung erreicht. Mit Hohn gibt der Präfekt nun aber dem jungen Mann zu verstehen, daß letzterer in Wirklichkeit in seine, des Präfekten Hände gearbeitet hat, da ein weiteres Leben unter den vergewaltigten Drusen für ihn eine stete Lebensgefahr bedeuten würde. Mit den unrechtmäßig erworbenen Schätzen kann er sich nun einen angenehmen Luxus und ein Leben in Sicherheit leisten. (45) Hohnlachend tritt er in sein Zimmer, folgende Worte von der Schwelle aus sprechend:

"This is the first time for long years I enter
Thus — (lifts the arras)
without feeling just as if I lifted
The lid up of my tomb..." (46)

Er tritt ins Zimmer und wird im nächsten Augenblick vom Dolch durchbohrt zusammenbrechen. Sein Tod ist für die Entwicklung von nebensächlicher Bedeutung, denn sein Amt gehört schon längst einem andern, und der Dolch trifft keinen Tyrannen, sondern einen abgesetzten Herrscher. Der Kontrast dieser Szene ist daher statisch, für sich bestehend. Und dennoch steckt noch ein peripetisches Element darin. Zum erstenmal fühlt der Präfekt sich sicher — und zum erstenmal befindet er sich wirklich in Gefahr. Was hier einen Fall erleidet, ist nicht ein Charakter, nicht eine optimistische Erwartung, — es ist unser Vertrauen in den menschlichen Geist überhaupt. Diese Personen wandeln auf einem Boden, der schwankt und zittert; Browning stellt hier ein Lebensgefühl dar, wie es in der Dramatik eines Grillparzer, eines Büchner und Hofmannsthal erscheint, eine Art «Angst» vor der «Tat», vor dem «Verknüpft-Werden» in den Teppich des Lebens. Daher zuckt Djabal ständig vor einem endgültigen Entschluß zurück. Alles Denken und Tun ist im vorliegenden Drama relativiert; daher auch der unbefriedigende Schluß, wo die Drusen, trotz der vorausgehenden Sühne Djabals, ihren Glauben an seine Göttlichkeit doch auf einem Betrug aufbauen — wenn es auch ein frommer Betrug ist.

Noch viel meisterhafter ist dieser Kontrast der Desillusionierung von Browning im letzten Drama, "*In a Balcony*", und dort besonders in der zweiten Szene, gehandhabt worden. Wie schon gesagt, täuscht das Liebespaar der Königin die Neigung Norberts vor, um dadurch ihre Einwilligung zur Heirat leichter zu erhalten. Die Königin glaubt aber, daß Norbert sie wirklich liebe und enthüllt nun Constance und dem Publikum ihr innerstes Herz, die Sehnsucht einer alternden Frau, welche am Leben vorbeigegangen ist. Sie ist gewillt, diesen Elfenbeinturm zu zerbrechen und dem geliebten Manne selbst ihre Königswürde aufzuopfern. In dieser Szene haben wir erstens einen Kontrast der Charaktere zwischen der alternden Frau und der Frau auf dem Höhepunkt des Lebens. Dann haben wir einen Kontrast ihres Verhaltens: die Königin ist bereit zur absoluten Hingabe, während Constance in der vorhergehenden Szene immer noch Vorbehalte gemacht hat. Das Alter schlägt also die Jugend in der Inbrunst seiner Liebe. Der stärkste Kontrast besteht aber darin, daß die Königin ständig auf die Unerfahrenheit Constances in Herzensangelegenheiten anspielt. Sie sagt fortwährend: Du kannst ja nicht wissen, was Liebe ist! Dabei wissen wir, daß ihre Leidenschaft nur dazu geweckt wurde, um Constances und

Norberts Liebe vor der Welt die Sanktion zu erteilen. Diese Enthüllung einer edlen Seele, da wir doch wissen, daß all ihr Feuer durch einen Irrtum, ja einen Betrug aufgeregt wurde, wirkt auf den Zuschauer in einer unsagbaren Weise; melodramatische Gefühle streiten sich mit einer absoluten Desillusionierung. Wir befinden uns in einer Welt, in der alle Sicherungen beseitigt sind, wo der Mensch allein und verlassen vor den entarteten Folgen seiner «Tat» steht. Browning hätte die Königin in Klagen und Anschuldigungen ausbrechen lassen können; aber sie spricht kein Wort mehr. Die Erkenntnis des Abgrundes, welcher zwischen Ideal und Wirklichkeit klappt, hat sie gelähmt. Ihre Existenz wird unter dem ungeheuren Druck der irdischen Schwere vernichtet — mag sie nun Selbstmord begehen oder aber an den Liebenden Rache nehmen. Immer mehr verschiebt sich für Browning in diesen Jahren das Menschenbild. An die Stelle des siegreichen, in seinem Tode verklärten Prometheus tritt die Gestalt des Gemarterten, des vom Leben Geschundenen. Wie ein Feuer verbrennt die Wirklichkeit das Irdische der Protagonisten, schält die reine Seele aus den vielen Schalen von Vorurteilen und Illusionen, bis nur mehr das Ideal, reine «Liebe» oder reine «Kraft», übrigbleibt. Verweilt Browning in den frühen Dramen mit Vorliebe bei der «Auferstehung» seiner Helden, so betont er später mehr und mehr die «Kreuzigung».

Der hier behandelte statische Kontrast oder Kontrast der Desillusionierung wird in Brownings spätern dramatischen Monologen zu einer Meisterschaft gebracht, die ohne Beispiel ist und die daher auf viele moderne Dichter einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hat. Noch einige kurze Bemerkungen! Wir haben auf die Kontrastmöglichkeiten im Dialog schon hingewiesen und als Beispiel die Rede des Nuntius aus dem Drama "*The Return of the Druses*" genannt. (Siehe Seite 84). Auch ein Kontrast der Charaktere findet sich häufig und nicht nur in der Gegenüberstellung «objektiver» und «subjektiver» Gestalten.

Ein einziges Stück — nämlich "*A Blot in the 'Scutcheon'*" — ist sozusagen ganz frei von diesen erwähnten Kontrastmöglichkeiten. Es ist in einem ganz andern Stil geschrieben, dem melodramatischen Stil der damaligen Theatertradition. In diesem Drama hat Browning dem Regisseur und den Zuschauern die größten Zugeständnisse gemacht, und wie wir sehen werden, vergeblich. Es ist weitaus sein schwächstes Stück; es hat eine verwirrende Doppelhandlung und drei Protagonisten, von welchen jeder dem andern nur schadet und den organischen Bau und die Einheit des Ganzen gefährdet. Darüber hinaus verzichtet Browning hier sowohl auf den dynamischen wie auch auf den statischen Kontrast. An ihre Stelle setzt der Dichter eine lose Folge von Tableaux: wir haben eine Szene der Werbung, des Stelldicheins, des Bruderfluches, des Racheakts und abschließend eine allgemeine Versöhnung der Sterbenden. Alle diese Bilder sind «melodramatisch» — in dem Sinne, daß sie einem der damals beliebten "domestic melodramas" entnommen sein könnten — und suchen, im Zuschauer Gefühle der Rührung und des Mitleids zu erwecken. Nehmen wir als Beispiel dieser Technik jene Szene im zweiten Akt, wo Tresham seine Schwester verflucht. Es sei andeutungsweise hier zu zeigen versucht, wie diese Szene wahrscheinlich aussehen würde, wenn Browning das Hauptgewicht entweder auf den dynamischen oder den statischen Kontrast gelegt hätte. Der Autor von "*Strafford*" — mit seiner Technik des dynamischen Kontrasts — hätte voraussichtlich etwa so vorgehen müssen:

Mildred gesteht, daß sie einen Liebhaber hat. Tresham verspricht, daß er den Skandal unterdrücken will; daß aber — so fordert er — Mertoun sofort benachrichtigt werden soll, damit er sich nicht noch weiterhin Hoffnungen auf die Hochzeit mache. Wie Mildred auf ihrer Verbindung mit Mertoun besteht, würde der Bruder im höchsten Zorn die —

nach seiner Meinung — schamlose Schwester verfluchen und die Bühne schlagartig verlassen, während Mildred bewußtlos zusammenbricht. In der Kompromißbereitschaft Treshams haben wir zweifellos ein retardierendes Moment, welches, recht hervorgehoben, eine stark entspannende Wirkung ausüben würde.

In der Technik von Brownings spätern Dramen — mit dem statischen Kontrast — würde dieselbe Szene etwa so entwickelt: Tresham weiß nicht, was dem Publikum klar ist, daß Mertoun selbst der geheime Liebhaber Mildreds ist. Er versteht daher auch nicht, warum Mildred auf ihrer Verbindung mit dem jungen Mann nach allen Entdeckungen noch bestehen kann. Diese Situation birgt unendlich viele Kontrastmöglichkeiten. So wie die Liebe der Königin in "*In a Balcony*", so ist hier die Wut Treshams vom Zuschauer aus gesehen sinnlos, da beide auf einem Irrtum, einem Mißverständnis beruhen. Anderseits sind in der Rede Mildreds Wahrheit und Verstellung, Hoffnung und Verzweiflung seltsam gemischt. Browning hat alle diese Kontrastmöglichkeiten angedeutet, aber keine einzige folgerichtig entwickelt.

Unser Dichter macht aus dieser Szene folgendes: Der Höhepunkt der Episode liegt in der Ohnmacht Mildreds, in einem Tableau. Alles andere wird um dieses Effektes willen beschnitten und vergewaltigt. Erstens wird das retardierende Moment und die darauf folgende Peripetie durch einen Antiklimax vernichtet; die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird auf Guendolen hingelenkt, die in diesem kritischen Augenblick, wo alle übrigen Personen das «gefallene Mädchen» im Stich lassen, sich überwindet und ihr zu Hilfe eilt. Hier ist alles auf Rührung berechnet. Diese Nebenperson, Guendolen, wird am Ende der Szene ganz plötzlich zum Hauptträger der Handlung; alles hängt davon ab, daß sie den Racheakt Treshams am Verführer seiner Schwester verhindern kann. Auch die Wirkungen des statischen Kontrastes in Mildreds Gestalt werden unfruchtbar gemacht dadurch, daß Guendolen ihr Geheimnis errät. Nach dieser Lösung ist das Publikum aber nicht mehr bereit, die Entwicklung des folgenden Aktes zu glauben. Die ganze Spannung beruht einzig auf der Frage, ob Guendolen Tresham noch rechtzeitig erreicht, d. h. der blutige Ausgang erscheint mehr oder weniger als das Werk des Zufalls.

Zusammenfassung: Der dramatische Kontrast erscheint am reinsten in der sogenannten Peripetie, ferner aber auch in der Umkehr innerhalb einer Situation. Wiederum ist in Brownings Dramen eine Entwicklung sichtbar:

- a) In den frühen Dramen herrscht der dynamische Kontrast vor; er bewirkt Spannung und Entspannung des Zuschauers durch die Vernichtung einer Erwartung (Strafford, King Victor and King Charles; aber auch noch in Luria).
- b) In einem Stück (*A Blot in the 'Scutcheon*), in welchem der Dichter der zeitgenössischen Bühne am weitesten entgegenkommt, dominiert das «melodramatische» Tableau. Diese Technik erregt im Zuschauer durch das Leiden eines tugendhaften und edlen Menschen die Gefühle der Rührung und des Mitleids.
- c) In allen spätern Dramen Brownings finden wir den sogenannten statischen Kontrast oder den Kontrast der Desillusionierung; der Zuschauer wird hier durch die öftern Hinweise auf die «Unvollkommenheit», ja auf die Gefahr eines jeden Tuns und Denkens erschüttert. In diesem Kunstmittel hat der Dichter Elemente des Melodramas und der Farce miteinander verschmolzen.

Erneut muß darauf hingewiesen werden, daß die Uebergangsdramen dem Regisseur am meisten Schwierigkeiten bereiten werden. Einmal mehr scheinen uns die beiden letzten Stücke (*A Soul's Tragedy*, *In a Balcony*) am meisten Erfolg zu versprechen. Aber auch ein "*Strafford*", ein "*King Victor and King Charles*" würden in der Aufführung bestimmt gewinnen.

II. Zwei Aufführungen

1. Zustand des Englischen Theaters um 1840

Nach übereinstimmendem Urteil der Zeitgenossen war das Privilegium der beiden Patenttheater Drury Lane und Covent Garden der Hauptgrund für den traurigen Tiefstand des damaligen Dramas und der Bühne. Bis zur Einführung der sogenannten "Theatre Bill" im Jahre 1843 war es nämlich diesen beiden Theatern vorbehalten, das höhere Drama oder — wie A. Nicoll es auch nennt — das «legitime Drama» zu pflegen. (47) Die vielen kleinen Bühnen mußten sich mit dem niedern Drama oder dem sogenannten «illegitimen Drama» (Melodramas, Farcen, Burlettas, Pantomimen etc.) begnügen. Aber dieses Vorzugsrecht der beiden großen Theater erwies sich rasch als zweischneidiges Schwert; das Publikum fand bald mehr Gefallen an der leichten Unterhaltung, und die Patenthäuser mußten immer mehr im Spielplan auch das niedere Drama berücksichtigen. So wurde es Sitte, an einem Abend — die Vorstellung dauerte von 7 Uhr (später 8 Uhr) bis um Mitternacht — zwei Stücke zu geben: zuerst ein ernstes Drama, meist eine Tragödie, und anschließend eine heitere Farce oder Operette. Brownings "*A Blot in the 'Scutcheon'*" z. B. wurde mit der Farce "*A Thumping Legacy*" des damals berühmten Autors John Maddison Morton zusammengespant. (48) Welche Kompromisse ein Schauspieldirektor mit dem Publikum eingehen mußte, zeigt ein Blick auf den Spielplan des Theaters Drury Lane in der ersten Spielzeit des Jahres 1843. Außer Brownings Stück führte Macready in diesen Monaten unter anderm 10 Stücke Shakespeares, 24 Melodramas und Komödien verschiedener Autoren, 5 Opern, 7 Farcen, 1 Operette und die obligatorische Weihnachtspantomime auf — alles in allem 49 Stücke. (49) Das Publikum verlangte nach Abwechslung; mancher Theaterbegeisterte pflegte am selben Abend mehrere Theater nacheinander zu besuchen, überall gleichsam bloß naschend und die Schauspieler durch sein unvermitteltes Kommen und Gehen nicht selten störend. Das heutige "long-run system" war noch unbekannt. Selbst Stücke beliebter Bühnenauf Autoren, wie z. B. Sheridan Knowles', erfuhren innerhalb einer Spielzeit nur wenige Aufführungen; Knowles' "*Virginus*" wurde vierzehnmal, sein "*Caius Gracchus*" sogar nur siebenmal gespielt. Aus diesem Grunde soll man aus der kurzen Laufzeit von Brownings Dramen (Strafford: 5 — A Blot: 3 — Colombe's Birthday: 7 Aufführungen) nicht zu weitgehende Schlüsse ziehen; es ist dies kein Beweis für ihre Ablehnung durch das Publikum.

Die Besitzer der Patenttheater hatten sich durch ihre Vormachtstellung verleiten lassen, ihre Häuser zu erweitern. Der riesige Zuschauerraum und die große Entfernung des Publikums von der Bühne wirkte aber nicht nur schädigend auf die Kunst des Schauspielers, welcher, um auf diese Distanz überhaupt noch zu wirken, immer gröbere Effekte verwenden mußte, es lag darin auch eine Gefahr für den Besitzer und Direktor, da mit der Vergrößerung der Bauten auch ihre Unterhaltskosten stiegen. Die Uebernahme und Leitung eines der beiden Theater war gleichbedeutend mit finanziellem Selbstmord; dies hat Macready wie kaum ein anderer erfahren.

Charles William Macready (1793—1873) übernimmt 1837 zuerst Covent Garden auf eigene Rechnung und steht diesem Theater bis Ende 1839 als "Actor-Manager" vor, wobei es ihm gelingt, anfängliche finanzielle Verluste im Laufe des zweiten Spieljahres wieder wertzumachen. (50) 1841 versucht er nochmals sein Glück und übernimmt Drury Lane. Der Versuch endet 1843 mit einer Katastrophe; schon 1842 bekennt sich Macready um 8 000 £ leichter (51), und nach einer weitem Spielzeit muß er das verschuldete Haus

aufgeben. Diese Erfahrungen lassen uns seine Bitterkeit verstehen, wie sie sich etwa im folgenden Ausruf spiegelt:

“The English is a brutish public, affecting a taste, and therefore ready to be humbugged, and slow to understand good taste...” (52)

Am Ende seiner Laufbahn (1850) ist Macready sogar gezwungen, auf einer Amerika-tournée die Mittel für seinen Lebensabend aufzutreiben. Er gelangt sogar so weit, seinen Beruf zu hassen und zieht sich 1851 ins Privatleben zurück.

Macready hat zeitlebens unter seinem eigenen übersensitiven, selbstquälerischen Geist gelitten. Ein zärtlicher Familienvater, ein Mann mit umfangreichem Wissen, ein echter Gentleman, war er doch ein Außenseiter der Gesellschaft, und mit allen seinen intimeren Freunden (Procter, Talfourd, Miss Mitford, R. H. Horne und — Browning) hat er sich früher oder später entzweit. Es fehlte ihm die für seinen Beruf notwendige Selbstsicherheit. Immer wieder verursachten ungünstige Zeitungskritiken Wutausbrüche; immer wieder mußte er sich vor dem Auftreten leicht alkoholisieren, um Hemmungen zu überwinden; immer wieder schuf er sich durch seine Eifersucht Feinde unter den Berufskollegen.

Als Schauspieler hat Macready eine sehr hohe Auffassung von seinem Beruf; William Archer spricht von seiner «künstlerischen Gewissenhaftigkeit» (artistic scrupulousness). In monatelangem Studium durch Lektüre und Versenkung in den zu verkörpernden Charakter macht Macready sich mit seiner Rolle bekannt; so studiert er z. B. für die Rolle des Strafford die gleichzeitig erschienene Biographie Forsters über diesen Staatsmann. (53) In Kostüm und Szenerie strebt er — wenn auch nicht immer mit Erfolg — nach historischer Richtigkeit, nach Wahrheit (sustained reality). (54) Praktisch aber müssen wir Macready wohl — in der Terminologie von Stanislavsky — als “personality actor” bezeichnen; Macreadys Leistung war immer eine Synthese seiner eigenen Person mit dem darzustellenden Charakter. Mochte er auch von Realismus sprechen, sein Spiel erreichte doch nur selten die absolute «Identifikation» mit dem Wesen seiner Rolle. Das bedingte schon seine Diktion; R. H. Horne sagt:

“As to rhythm — broken up — without melody — harsh — unmusical — shattered prose; and yet he speaks with exquisite distinctness, and very impressively, because he is thoroughly in earnest. There is great finish in all he does — a definite aim, clearly worked out...” (55)

Obwohl Macready ferner das damals aufkommende Star-System rügt und fordert, «daß ein Teil der Kraft und des Interesses, welche der führende Schauspieler bisher für sich allein beansprucht habe, gleichmäßig über die gesamte Szene verteilt werden müsse» (56), scheint er — wenn wir dem Zeugnis seiner Kollegen Glauben schenken dürfen (57) — dieses Postulat in der Praxis oft verletzt zu haben. Auf diese Inkonsequenz Macreadys bezieht sich R. H. Horne wohl, wenn er sagt, «Macready verwirre in seiner Kunstanschauung das Reale mit dem Idealen». (58) Letzterer sieht offenbar die Welt mit den Augen eines typischen Viktorianers und betrachtet das Theater als ein Erziehungsmittel, als moralische Anstalt. Wohl bedeuten seine Ideen einen gewissen Fortschritt gegen den Naturalismus hin; aber in der Bühnenpraxis bleibt er doch sehr in den alten Vorurteilen der Plattform-Bühne und in den Traditionen des «theatralischen Stils» befangen. Seine starke Ichbezogenheit schafft ihm überdies nicht nur viele Feinde, sondern verunmöglicht auch seine Absichten in bezug auf eine realistischere Technik der Darstellung.

Diese starke, beinahe starre Persönlichkeit Macreadys ist aber auch verantwortlich für sein eigenartiges Verhältnis zum dichterischen Text. Er begnügt sich nämlich nicht damit, ein Drama zu interpretieren; vielmehr möchte er vom Dramatiker als Mitarbeiter, als

Berater anerkannt werden. Sei der Autor nun ein vornehmer und allgewaltiger Lord Bulwer-Lytton, ein bekannter Schriftsteller wie Henry Taylor, ein bereits berühmter Bühnenautor wie Barry Cornwall oder J. W. Marston oder ein Neuling wie der Rev. C. F. Darley, der Advokat Thomas Noon Talfourd und der Gelehrte William Smith — sein Stück wird unfehlbar von Macready auf die Voraussetzungen der Bühne zugeschnitten (*reduced into an acting form and dimension*). (59) In einigen Fällen — z. B. in Talfourds *“Ion”*, in Barry Cornwalls *“Mirandola”* und in Henry Taylors *“Philip van Artevelde”* —, entsteht geradezu eine Neuschöpfung, welche mit der ursprünglichen Fassung des Dramas wenig gemeinsam hat. Ueber das Recht des Regisseurs zu einem solchen Vorgehen ließe sich noch streiten. Aber wenn wir es ihm zugestehen, so müssen wir doch wohl erwarten können, daß er seiner Wirkung auf der Bühne absolut gewiß ist. Hier erscheint nun Macready von einer geradezu beängstigenden Unsicherheit. Regelmäßig vor Neuaufführungen erlebt dieser sensitive Mensch Stunden der tiefsten Niedergeschlagenheit und sogar Verzweiflung; er sinnt über seine Vermögenslage nach, er sucht den Dichter zu bewegen, das Stück zurückzuziehen, er lebt in der Erwartung eines Mißerfolges. (60) So lassen denn auch seine Leistungen an Premieren meist zu wünschen übrig. Diese Nervosität Macreadys greift nicht selten auch auf seine Mitspieler, ja sogar auf den Dichter selbst über.

Ein Zusammenarbeiten mit diesem seltsamen Menschen war nicht leicht. Aber Browning hatte keine andere Wahl. Zu diesen beiden so verschiedenen Naturen gesellt sich aber noch eine dritte Persönlichkeit, John Forster; so entsteht jenes elektrische Dreieck, aus dessen stürmischem Kräftespiel jene zwei Inszenierungen von *“Strafford”* und *“A Blot in the ‘Scutcheon’* hervorgegangen sind. Macreadys Tagebücher geben einen Eindruck davon, wie stürmisch es in diesem Triumvirat oftmals zugegangen sein muß. (61) Es kann nicht genau abgeklärt werden, inwieweit Forster für den Bruch zwischen Macready and Browning verantwortlich gemacht werden muß. Sicher ist, daß er intrigierte, da er einerseits Macready gegen Browning aufhetzte und andererseits letztern dazu bewegte, auf der Aufführung von *“A Blot in the ‘Scutcheon’* zu bestehen. So kam es zu bösen Auftritten, Verdächtigungen und schließlich zum Bruch, womit für Browning das dramatische Experiment rein äußerlich sein Ende fand.

2. Die Inszenierung von *“Strafford”*: Covent Garden, 1. V. 1837

i. Vorgeschichte

Der wiederholten Aufforderung Macreadys, ein Stück für sein Theater zu schreiben (siehe Seite 45 ff.), kam Browning gerne nach und lieferte am 19. November 1836 das Manuskript von *“Strafford”* — in welchem der vierte Akt noch fehlte — ab. Die anfängliche Begeisterung des Schauspielers machte jedoch bald einer kritischeren Einstellung Platz (62); erst Ende März des folgenden Jahres legte er es dem Theaterdirektor Osbaldiston vor, der das Drama annahm und dem Autor zwölf £ pro Aufführung zu zahlen versprach. Zwischen dem 20. März und dem 14. April erfolgten mehrere eingehende Lesungen und Uebearbeitungen des Textes. Aber Macready war nach wie vor unbefriedigt, sprach über den «gefährlichen Zustand des Stückes» und klagte über den «Mangel an Zusammenhang» (63); er war davon überzeugt, daß «nur die schauspielerische Leistung dieses Stück zu retten vermöge». (64)

Solche und ähnliche Befürchtungen ließen in Macready den Wunsch entstehen, der Dichter möge das Stück zurückziehen. Er klammerte sich an jede Unzufriedenheit des Direktors, an jede Beschwerde der Schauspieler (65); den Dichter selbst suchte er durch Einschüchterungen zu diesem Schritt zu bewegen. Aber alles nahm seinen Lauf, und nach drei Proben fand am 1. Mai die denkwürdige Aufführung statt, an welcher Macready — um seine eigenen Worte anzuführen — «eben so gut zu spielen sich bemühte, als es ihm seine Nervosität erlaubte». (66) Auf Brownings anschließenden Wunsch nach weiteren Aufführungen erwiderte er, sie hätten mit dem ersten Mal «noch einmal Glück gehabt». „*Sirafford*“ hielt sich in der Folge weitere vier Nächte und wurde dann abgesetzt.

Diese Inszenierung hatte aber noch zwei unangenehme Nachspiele. Einmal war Browning mit Forsters Rezension unzufrieden und äußerte sich Macready gegenüber in diesem Sinn; seine starken Ausdrücke — z. B. «möge der T...l in Zukunft Tragödien schreiben!» (67) — brachten Macready nicht wenig in Harnisch. Dazu kam noch Brownings Forderung nach weiteren Aufführungen; Macready schreibt dazu in sein Tagebuch:

“Called on Forster, who gave me a letter from Browning, at which I was surprised and annoyed; as if I had done nothing for him — having worn down my spirits and strength as I have done — he now asks me to study a speech at the end of the second act, and an entire scene which I am to restore in the fourth act. Such a selfish, absurd, and useless imposition to lay on me could scarcely have entered into any one’s imagination...” (68)

Bei diesen, von Browning angeregten Erweiterungen des Textes handelt es sich um jenes Szenenende im zweiten Akt, über welches wir bereits auf Seite 58 sprachen, und um die so wichtige Szene im vierten Akt, von welcher im folgenden die Rede sein wird. Um den Ausbau der letztern Szene hatte sich Browning schon früher bemüht, war aber von Macready abgewiesen worden, welcher diesen Teil des Dramas «undurchführbar und unnütz» nannte (*impracticable for any good result*). (69) Diese Forderungen Brownings — so berechtigt sie uns auch erscheinen mögen — empfand Macready als persönliche Beleidigung; so hinterläßt schon dieser erste Versuch einer Zusammenarbeit in beiden Männern einen Ton der Mißstimmung.

ii. *Der Text*

Wenn wir den Text der sogenannten “Acting-copy” mit jenem der “Definitive Edition” von 1896 vergleichen, ergeben sich folgende Unterschiede der beiden Fassungen. Von sekundärer Bedeutung sind Veränderungen innerhalb der Zeile, wobei jedoch der ursprüngliche Sinn erhalten bleibt.

Dazu gehören an erster Stelle Veränderungen in der Wortstellung aus rhythmischen Gründen. So werden überkurze Zeilen später in den fünffüßigen Blankvers eingebaut, wie z. B. in Verszeile 80 des fünften Aktes, wo es ursprünglich heißt:

“... Well; it has been the fate
Of better men;
And yet — why not feel sure...”

während in der endgültigen Fassung der Vers intakt lautet:

“... Well: it has been the fate
Of better; and yet, — wherefore not feel sure...” (70)

In der ursprünglichen Fassung erlaubt sich Browning gewisse metrische Freiheiten: wir finden zwei-, drei-, vier- und fünffüßige Zeilen. Außerdem nähert sich die Sprache

oft der Prosa durch Häufung von betonten Silben. Im folgenden Beispiel haben wir nacheinander acht betonte Silben:

“...He would hardly value life
Unless his gift. My *staunch* friends wait. Wait for me.
Go — Go!
Hollis. And all else have deserted him.
The King has signed the warrant of his death!
The Queen — the Queen is urgent for his death. But you...”

Diese Härten wurden in der endgültigen Fassung getilgt:

“... Unless his gift. My staunch friends wait; Go in
You must go in to Charles!
Hollis. And all beside
Left Strafford long ago. The King has signed
The warrant for his death! The Queen was sick
Of the eternal subject. For the Court, — ...” (71)

Die vorliegenden Beispiele zeigen, daß die spätere Fassung nach einer metrisch einheitlichen Form strebt, während der Bühnentext sich nicht selten der Prosa annähert. Wir haben 155 Korrekturen dieser Art gezählt.

Eine zweite Gruppe (356 Fälle) betrifft Veränderungen einzelner Worte und syntaktischer Gruppen aus Gründen der besseren Verständlichkeit oder um Wiederholungen zu vermeiden;

“...how his single arm
Rolled back the good of England, rolled it back”,

lautet z. B. in der endgültigen Fassung:

“...Rolled the advancing good of England back...” (72)

Wir wenden uns nun den Kürzungen und Erweiterungen zu. Daß sich die Ueberarbeiter nicht mit Kürzen begnügten, zeigt folgende einfache Rechnung: In der endgültigen Fassung zählt das Stück 2207 Zeilen; die “Acting-copy” dagegen enthält 1847 Zeilen. Gekürzt aber wurden 481 Zeilen — somit müssen 121 Zeilen neu hinzugefügt worden sein. Auf die wichtigste Kürzung, diejenige einer Szene im vierten Akt, wurde bereits auf Seite 107 hingewiesen. Bei diesem Zankapfel zwischen Dichter und Schauspieler handelt es sich um den Auftritt Straffords in der zweiten Szene dieses Aktes, wo er im Verlauf der Gerichtsverhandlungen erscheint und seiner Zuversicht auf einen guten Ausgang Ausdruck gibt. Die Szene (73) hat die Funktion eines retardierenden Momentes und erweckt Hoffnungen, welche Pym im folgenden Auftritt zunichte macht. Warum bestand Browning so hartnäckig auf der Beibehaltung dieser Szene und ist es möglich, daß sich Macreadys Ablehnung ungünstig auf die Aufführung auswirkte?

Wird diese Szene fortgelassen, so erscheint Strafford, der Protagonist, zwischen dem Ende des dritten und dem Ende des fünften Aktes überhaupt nicht mehr auf der Bühne — er wird für ca. $\frac{3}{4}$ Stunden unsichtbar. Im Laufe von vier Szenen wird ständig über ihn gesprochen, ohne daß wir je seine direkten Reaktionen zu sehen bekommen, und dies gegen Ende des Dramas, wo der Dichter seine ganze Kunst aufbieten muß, um die Spannung noch zu steigern. Ein Augenzeuge, William Sharp, hat diesen Regiefehler klar erkannt; er schreibt:

“Strafford himself disappears too soon: in the fourth act there is the vacuum abhorred of dramatic propriety. When he again comes on the scene, the charm is partly broken...” (74)

In diesem speziellen Fall mußte die lange Abwesenheit des Helden sich noch katastrophaler auswirken, denn die Handlung wurde — wie wir aus zeitgenössischen Berichten wissen — fast allein durch Macready als Strafford und Vandenhoff als Pym getragen; von den Nebenrollen befriedigte einzig die Lady Carlisle der Helen Faucit. Ueber eben jene kritischen Hofszenen im vierten Akt, welche den vorletzten und letzten Auftritt Straffords verbinden, hat sich diese Schauspielerin in einem Brief eher abfällig geäußert; sie nennt die Darsteller der königlichen Charaktere «sehr schwach» und klagt, daß deren Lebllosigkeit ihr eigenes Spiel beeinträchtigt habe. (75) Alles zusammengenommen, stellte dieser vierte Akt in der damaligen Inszenierung ein Unikum dar; die Abwesenheit des Helden, ein schlechtes Spiel der Nebenfiguren, die geringe Spannungskraft der Szenen — all dies mußte notgedrungen zu einer Flaute in der Spannung führen, die auch der bessere fünfte Akt nicht mehr zu überwinden vermochte.

Wir begreifen nun, warum Browning auf die Beibehaltung dieses Auftrittes solchen Wert legte; ob allerdings die endgültige Fassung des vierten Aktes eine ideale Lösung darstellt, ist ungewiß. Es scheint uns vielmehr, daß auch hier noch der Protagonist eher zu kurz kommt. Macreadys Verhalten dagegen ist schwer zu verstehen; welches auch immer seine Beweggründe gewesen sein mögen — es ist gewiß, daß seine ablehnende Haltung dieser Szene gegenüber den Mißerfolg des Stückes, wenn nicht heraufbeschwor, so doch in starkem Grade wahrscheinlicher machen half.

Besser beraten war Macready mit Kürzungen in den drei ersten Akten, wo entweder historische Fakten, welche nicht direkt mit der Handlung zusammenhängen, oder aber poetische Digressionen gestrichen wurden. Die Streichungen überschreiten die Drei-Zeilen-Grenze nur selten; immer wurde mit Rücksicht auf die Verständlichkeit der Handlung und der Charaktere gekürzt. Auch Macreadys Ablehnung jener 24 Zeilen am Ende des zweiten Aktes (siehe Seite 58), in welchen Strafford die Ergebnisse der bisherigen Entwicklung zusammenfaßt und durch seinen Entschluß, Charles I. die Treue um jeden Preis zu halten, prophetisch auf die Katastrophe hinweist — auch diese Ablehnung hat kaum ernste Folgen gezeitigt.

Wir wenden uns nun den Zusätzen und Erweiterungen zu. Schon im ersten Akt wird das Liebesmotiv der Lady Carlisle durch folgenden Zusatz deutlicher hervorgehoben als in der endgültigen Fassung:

“*Carlisle*. For life or death, I am your own, dear friend.
(aside) I could not tell him — sick too! and the King
Shall love him. Wentworth here, who can withstand
His look? and he did really think of me.
Oh, 'twas well done to spare him all the pain!” (76)

Bedeutende Erweiterungen enthält auch das Ende des dritten Aktes, wie Strafford verhaftet wird; wir zitieren von Z. 394 an:

“*Strafford*. I see
The trap! I curse the King! I wish Pym well!
Wish all his brave friends well — say, all along
Strafford was with them all along, at heart —
I hated Charles and wished them well, and say —
(Tearing off the George — dashing it down —)
That as I tread this gewgaw underfoot,
I cast his memory from me. One stroke, now! (His own
Adherents surround and disarm him. Renewed cries of 'Strafford')
I'll not go — they shall drag me by the hair!
(changing suddenly to calm —)

England! I see her arm in this. I yield.
 Why? — 'Tis the fairest triumph — why desire
 To cheat them? I would never stoop to that,
 Be mean enough for that! Let all have end!
 Don't repine Slingsby — have they not a right?
 They claim me — hearken — lead me to them, Bryan,
 No — I myself should offer up myself —
 Pray you now — Pym awaits me — pray you now!" (77)

Man bemerkt, wie in dieser ursprünglichen Fassung der schauspielerischen Darstellung des Charakters viel mehr Rechnung getragen wird; wie Strafford beinahe einen Selbstverrat begeht, seine Verzweiflung und Wut, seine plötzliche Ruhe und Toleranz — all dies bereichert die Rolle außerordentlich. Wir haben es nicht mehr mit einem Helden zu tun, der gleichsam über der Menge und der «unvollkommenen Wirklichkeit» steht, der seine Noblesse auch in äußerster Not bewahrt. Dieser Strafford ist menschlicher, wahrer, packender; durch den zeitweiligen Einbruch von Furcht und Verzweiflung wird sein endgültiger Sieg nur desto größer. Auch seine Sprache ist direkter, realistischer als diejenige der endgültigen Fassung und bricht aus dem Blankvers oft unerwartet in einen Prosarhythmus hinüber. Diese realistische Sprache scheint übrigens dem Stück beim verwöhnten Publikum jener Zeit nicht wenig geschadet zu haben. Selbst ein Freund Brownings, R. H. Horne, nennt das Drama einen «seltsamen Mißgriff» und «ein Stück leidenschaftlicher Handlung mit den bloßen Knochen der Dichtkunst» (a piece of passionate action with the bones of poetry). (78) Browning scheint diesem zeitgenössischen Geschmack in der endgültigen Fassung des Dramas durch Ausfeilen der Form weitgehend entgegengekommen zu sein.

Vollständig umgeschrieben wurden vom Dichter für die endgültige Fassung folgende drei Szenen: die erste Szene des dritten Aktes (mit 38 Zeilen anstelle der 63 in der endgültigen Fassung), der Beginn der zweiten Szene des vierten Aktes (17 Zeilen anstelle von 32) und besonders der letzte Teil der zweiten Szene im fünften Akt (310 Zeilen anstelle von 351). In dieser letzten Szene findet sich mancher Theatercoup, welcher in der endgültigen Fassung fallen gelassen wurde; wir haben bereits auf Seite 99 ff. auf das erweiterte Schlußtableau hingewiesen. Die in dieser Szene verwendete Technik kann man am ehesten mit dem melodramatischen Stil von "*A Blot in the 'Scutcheon'*" vergleichen. Wie dort besteht auch dieser Auftritt aus einer Folge rührender Tableaux: Strafford wird das Todesurteil überbracht, und wir erleben das starre Entsetzen des Boten, die steigende Angst des Verurteilten. Im nächsten Tableau folgt der Fluch Straffords auf den König, von welchem er nicht weiß, daß er in Verkleidung gegenwärtig ist und der nun plötzlich zu Füßen Straffords um Gnade winselt. Die Stimmung im Protagonisten schlägt jäh um — er will nun für das Seelenheil des Königs beten:

"*Strafford.* ... I'll say how good you are — inwardly good —
 And pure. (Charles faints —) Be witness, he could not prevent
 My death. I'll go — ere he awakes — go now!
 All must be ready: did you say Balfour,
 The crowd began to murmur? Now — now — now!
 Now! But tread softly — children are at play
 In the next room. (exit Balfour —) Ah, just my children — Hollis!
 Or — no! — support the King! ..." (79)

Mit diesen letzten Worten, in welchen Strafford den König selbst über seine innig geliebten Kinder setzt, bekennt sich der Held endgültig zum «Stern seiner Seele», von welchem Charles ein Symbol ist.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Bühnenversion durch die Überarbeitungen Macready nicht nur keinen Schaden gelitten hat, sondern daß sie sogar in einigen Fällen entschieden wirkungsvoller als die endgültige Fassung gewesen ist. Die Sprache ist oft kräftiger, direkter; die Charaktere bewegen sich natürlicher und erscheinen menschlicher als das starre «Selbst» des Strafford in der spätern Form des Dramas. Einzige Streichung der Szene im vierten Akt war ein großer Fehler Macreadys und hat wohl nicht wenig zum Mißerfolg des Stückes auf der Bühne beigetragen.

iii. Die Aufführung

Über die Schauspieler haben wir schon gesprochen; außer Strafford, Pym und Lady Carlisle waren alle Rollen — selbst Macready gibt dies zu (80) — äußerst schwach besetzt. Wir haben auch schon darauf hingewiesen, wie sich diese schwache Besetzung im vierten Akt besonders katastrophal auswirken mußte. Helen Faucit, die Darstellerin der Lady Carlisle, hatte aber noch mit andern Schwierigkeiten zu kämpfen. Was wir früher schon angedeutet haben — eine gewisse Inkonsistenz des Stückes infolge der Verbindung des «Kraft»-Motivs mit dem «Liebes»-Motiv (siehe Seite 96) — hat auch ihr zu schaffen gemacht. Sie schreibt darüber:

“Lady Carlisle, as drawn by Mr. Browning, a woman versed in all the political struggles and intrigues of the times, did not move me. The only interest she awoke in me was due to her silent love for Strafford and devotion to his cause; and I wondered why, depending so absolutely as he did upon her sympathy, her intelligence, her complete self-negation, he should only have, in the early part, a common expression of gratitude to give her in return. — This made the treatment of Lucy's character, as you will readily see, all the more difficult in the necessity it imposed on me of letting her feeling be seen by the audience without its being perceptible to Strafford.” (81)

Suchte der Dichter an seinem Metaphysischen Diagramm festzuhalten und ein Schwanken seines Helden zwischen «Liebe» und «Kraft» zu vermeiden, so mußte der Schauspieler ihre Rolle als sinnlos erscheinen, da die Gestalt der Lady Carlisle keine maßgebende Funktion im Stück hat.

Was die Ausstattung des Stückes anbelangt, so ist Helen Faucit des Lobes voll. (82) Hierin steht sie aber in direktem Widerspruch zu entgegengesetzten Aussagen von W. Sharp, Browning und Macready selbst (83); der letztere schreibt nämlich in sein Tagebuch:

“... I spoke to the copist about Strafford. We were obliged to make arrangements — very tardy in their effects — subservient to the parsimonious regulations of Mr. Osbaldiston...” (84)

Ausschlaggebend für die schließliche Absetzung des Stückes war aber nicht etwa ein Nachlassen des Interesses von seiten des Publikums, sondern der Verlust von Vandenhoff — welcher die Rolle Pym's spielte — nach der fünften Aufführung. Es wurde abgemacht, daß Elton diese Rolle studieren und daß das Stück in der nächsten Spielzeit unter Macready wieder herausgebracht werden solle. (85) Aber Macready scheint das Versprechen bald vergessen zu haben.

Wenn wir alle diese äußern Umstände zusammennehmen, so sehen wir, daß die Gegebenheiten für einen Erfolg des Stückes fehlten. Der Mißerfolg — oder besser: die laue Aufnahme — des Dramas beruhte aber letzten Endes wohl auf dem unmöglichen vierten Akt, dessen schon an sich geringes Spannungspotential Macready durch seine Kürzung

der dritten Szene noch weiter verringerte. In den folgenden Jahren erklimm Macready den Gipfel seiner ruhmreichen Laufbahn als Schauspieler und Manager. Sein Verhalten gegenüber Browning während dieser Zeit — letzterer legte ihm alle seine Stücke vor — scheint von den Erinnerungen an das Experiment mit "*Strafford*" getrübt; in den Tagebuchnotizen schwankt das Gefühl zwischen Zurückhaltung und Abneigung. (86) Seine Einstellung erscheint nicht als günstiges Omen für die weitere Zusammenarbeit der beiden Männer.

3. Die Inszenierung von "*A Blot in the 'Scutcheon'*"; Drury Lane, 11. II. 1843

i. Vorgeschichte

Da Macready die vorgelegten Stücke fortwährend ablehnte, entschloß sich Browning, für einmal einen Kompromiß mit dem Theater zu schließen und schrieb "*A Blot in the 'Scutcheon'*". Um 1840 meldet er Macready:

"The luck of the third adventure is proverbial. I have written a spick and span new Tragedy (a sort of compromise between my own notion and yours — as I understand it, at least) and will send it to you, if you care to be bothered so far. There is action in it, drabbing, stabbing, et autre gentilleses, — who knows but the Gods may make me good even yet...?" (87)

Aber Macreadys Entschluß ließ auf sich warten; zwei Jahre vergingen, und Browning wurde verständlicherweise ungeduldig. Endlich schrieb er einen Brief an den Schauspieler, in welchem er diesen drängte, sich endlich für oder wider eine Aufführung zu entscheiden. (88) Macready bequeme sich darauf zum Versprechen, das Stück im Laufe der nächsten Spielzeit auf die Bühne zu bringen. (89)

Betrachten wir die Situation nun vom Standpunkt Macreadys aus. Dieser hatte 1841 die Leitung des Drury Lane Theaters übernommen und durch Mißerfolge mit Neuinszenierungen schwere Rückschläge erlitten. In diesen Monaten durchlebte er Momente tiefster Verzweiflung (90), und da er kein Stück finden konnte, das einen sichern Erfolg versprach (91), setzte er endlich die Aufführung von "*A Blot in the 'Scutcheon'*" auf den 11. Februar 1843 fest.

Browning hatte seinerseits — wohl in Erinnerung an die langen Uebearbeitungen von "*Strafford*" — das Drama inzwischen im Druck erscheinen lassen, um so Macreadys Verbesserungsversuchen vorzubeugen.

Am 1. Februar überraschte Macready seine Freunde mit der Mitteilung, daß er die Rolle Treshams wegen seiner Ueberlastung mit Arbeit nicht spielen könne; man solle das Stück auf drei Akte reduzieren und die fragliche Rolle dem Schauspieler Phelps übergeben. (92) Das Unerwartete trat ein: Browning akzeptierte diese neuen Bedingungen. Daß Macready die Forderung nur gemacht hatte, um Browning zur Rückziehung des Stückes zu bewegen, geht aus seinem spätern Verhalten hervor. Er studierte die Rolle eifrig und hoffte, doch noch an Stelle von Phelps Tresham spielen zu können. Sein diesbezügliches Anerbieten und seine Kürzungsvorschläge wurden jedoch von Browning in Gegenwart von mehreren Personen schroff abgelehnt. (93) Macready äußert sich dazu wie folgt:

"I offered to give to Browning and Mr. Phelps the benefit of my consideration and study in the cuts etc. I had made one I thought particularly valuable, not letting Tresham die, but consigning him to a convent. Browning, however, in the worst taste, manner and

spirit, declined any further alterations, expressing himself perfectly satisfied with the manner in which Mr. Phelps executed Tresham. I had no more to say. I could only think Mr. Browning a very disagreeable and offensively mannered person..." (94)

Das hier erwähnte Manuskript mit den Verbesserungen Macreadys wurde am 2. Mai 1913 mit manchen andern Browning-Reliquien zusammen versteigert und von einem amerikanischen Sammler gekauft. Der Auktionskatalog enthält jedoch gewisse Angaben über Macreadys Vorschläge. Er scheint ca. 290 Zeilen gekürzt zu haben — das sind 100 Zeilen mehr als Browning in seiner Bühnenfassung. Diese zusätzlich gestrichenen 100 Zeilen scheinen vor allem die erste Szene des Stückes zu betreffen, denn Browning schreibt drei Jahre später an Elizabeth, Macready habe in seiner Fassung die «ganze erste Szene herausnehmen wollen». (95) Diese erste Szene zählt in der Bühnenfassung 79 Zeilen, und wir hätten folglich nur mehr 20 Zeilen zu fixieren. Wir vermuten, daß in Macreadys Fassung auch noch der Schluß gekürzt war, denn der Auktionskatalog erwähnt einen Zweizeiler auf der letzten Seite des Manuskripts in Macreadys Handschrift; er lautet:

"Within a convent's shade in stranger lands
Penance and prayer shall wear my life away..." (96)

Darunter befindet sich eine Notiz Brownings mit dem Datum October 20 '84 und folgendem Wortlaut:

"The above, in Macready's handwriting, was the substitution for (what) he found written: this to avoid giving the piece the dignity of a tragedy, and Mr. Phelps the distinction of playing in one!" (97)

Es handelt sich hier offensichtlich um Macreadys wertvolle Idee, «Tresham nicht sterben, sondern in einem Kloster seine Lebenstage beschließen zu lassen». (94) Wir haben uns schon früher (Seite 88) über diesen Vorschlag Macreadys geäußert und gezeigt, daß er hier im Recht war, wenn er auch von falschen Voraussetzungen — nämlich der «melodramatischen» Theatertradition — ausging. Es scheint jedoch, daß es dem Schauspieler weniger um ein Verbessern des Stückes und mehr um ein Hinausschieben oder gar Verunmöglichen der Aufführung ging. Ob er wirklich auf Phelps eifersüchtig war, ist ungewiß; dafür spricht allerdings sein Vorschlag, das Stück auf drei Akte zu reduzieren (92), wodurch es beim Publikum nicht mehr als echte Tragödie gegolten hätte.

Auf jeden Fall lehnte Browning alle weiteren Einmischungen ab und verwies — wohl mit innerer Genugtuung — auf den bereits im Druck erschienenen Text. Ob Macready in der Folge wirklich, wie Arnould behauptet (98), Schritte unternahm, um die Aufführung zu sabotieren, ob er z.B. mit Absicht das Stück schlecht ausstattete, ob er die Zeitungskritik bestach, all dies ist ungewiß. Doch scheint es nicht mehr so unwahrscheinlich, wenn wir wissen, daß er für das Stück nicht einmal um eine Lizenz einkam; diese Lizenzangelegenheit wurde bisher nicht beachtet, wird aber durch eine Tagebucheintragung Macreadys (99) außer Zweifel gesetzt. Vielleicht hoffte Macready, der Zensor würde das Stück überhaupt verbieten, oder aber er kümmerte sich einfach nicht mehr um das Wohl und Wehe seines frühern Schützlings. Alles in allem waren die Voraussetzungen für einen Erfolg des vorliegenden Dramas nicht gegeben.

ii. *Der Text*

Wir haben schon früher am Aufbau und an der Technik dieses Dramas Kritik geübt. Dennoch soll nicht geleugnet werden, daß gewisse Tableaux äußerst bühnenwirksam sind; eine günstige Aufnahme war in jener Epoche des Melodramas daher an sich nicht ausgeschlossen.

Im Gegensatz zu "*Strafford*" enthält die vorliegende Bühnenfassung von "*A Blot...*" nur Kürzungen und nur wenige Aenderungen innerhalb der Zeile. Der wichtigste Unterschied gegenüber der endgültigen Fassung ist die fünftaktige Form. Die dritte Szene des ersten Aktes und die erste Hälfte des zweiten Aktes bilden hier den zweiten Akt; die zweite Hälfte des zweiten Aktes den dritten Akt, und die erste (respektive die zweite) Szene des dritten Aktes bilden den vierten (resp. den fünften) Akt. Besonders interessant ist also die erste Szene des zweiten Aktes, welche in der Bühnenfassung eine Zwischenpause aufweist — und zwar an der folgenden Stelle:

*"Tresham. I will sit here
Until thought settle and I see my course.
Avert, oh Heaven, only this woe from me!
(As he sinks his head between his arms on the table, the Act Drop
falls —)
ACT III
(As before; Tresham in the same posture, R of table —
Guendolen's voice is heard at the door —)
Guendolen. Lord Tresham! (she knocks —)
Is Lord Tresham there?" (100)*

Diese Hauptszene zählt in der endgültigen Fassung — eine gefährliche Länge — 435 Zeilen. Auch im Bühnentext würde sie ungeteilt noch 400 Zeilen umfassen; durch die Aufteilung entsteht eine kürzere Szene von 102 Zeilen und eine längere von 298 Zeilen, welche durch einen Zwischenakt voneinander getrennt werden. Aber diese Pause hat auch einen Sinn und eine Funktion innerhalb der Situationenfolge und kann sogar psychologisch motiviert werden. Tresham setzt sich hin, um die auswegslose Lage zu überdenken; durch den Zwischenakt entsteht nicht nur die Illusion eines langandauernden schweren Ringens mit dem Entschluß, sondern die Pause bewirkt gleichzeitig ein Spannen der Erwartung im Zuschauer. Dieser Aktschluß innerhalb einer Situation ist ein sehr wirk-samer Bühneneffekt.

Gekürzt wurde äußerst spärlich — von den gesamt 198 Zeilen fallen nur an einer Stelle (101) 20 zusammen; im übrigen schwanken die Streichungen zwischen einer und acht Zeilen. Es sei noch beigefügt, daß in der Bühnenfassung alle Positionen der Spieler genau eingezeichnet sind, so daß man gleichsam die Bewegungen jener Aufführung rekonstruieren könnte.

Ein Punkt verdient noch besonderer Erwähnung. Schon im oben erwähnten Auktions-katalog wird darauf aufmerksam gemacht, daß ausgerechnet jene berühmte Stelle im ersten Akt fehlt, wo Mildred ausruft:

*"I was so young, I loved him so, I had
No mother, God forgot me and I fell..." (102)*

Dickens schrieb an Forster, daß er «nichts Rührenderes kenne als diese wiederholte Klage der Heldin» (103); wie Dickens andeutet, kommt dieser Ausruf Mildreds aber mehrmals — nämlich dreimal — im Stück vor. (104) Von diesen drei Wiederholungen,

in welchen gleichsam das Grundmotiv von Mildreds Charakter erklingt, ist in der Bühnenfassung nur die zweite Stelle erhalten geblieben. Wir glauben nicht, daß man aus dieser Kürzung eine nachteilige Wirkung auf den Zuschauer ableiten kann, obwohl wir die Streichung gerade dieser kurzen aber markanten Stellen als unvorsichtig empfinden.

iii. Die Aufführungen

Da uns der Bericht der Lady Martin in "*Blackwood's Magazine*" (105) — welcher von Browning persönlich gelobt wird — nicht zugänglich war, stützen wir uns auf die Darstellung eines andern Augenzeugen, des Advokaten J. Arnould, welcher in Briefen an Domett diese drei Aufführungen beschreibt. Die Erstaufführung nennt er «vortrefflich» (magnificent) und spricht von der «ehrlichen Begeisterung des Publikums». (106) Aber seiner Ansicht zufolge hatte das Stück einen schwachen Punkt, nämlich den dritten Akt (respektive die erste Szene des zweiten Aktes in der endgültigen Fassung):

"The play does undoubtedly want a sustained interest to the end of the third act; in fact, the whole of that act on the stage is a falling off from the second act." (107)

Wir haben bereits früher gezeigt (Seite 102 ff.), wie diese Szene ganz um das Tableau der in Ohnmacht sinkenden Mildred herum komponiert ist und wie die beiden Kontrastarten, der dynamische und der statische, dem rührenden «Melodrama» den Platz räumen müssen. Brownings Kompromiß mit der Bühnentechnik seiner Zeit (87) erwies sich als eine Fehlkalkulation. Es scheint überhaupt, als wäre das Theaterpublikum jener Jahre des «Melodramas» bereits müde gewesen. W. Sharp erzählt nämlich in seiner Browning-Biographie, daß das Lied Mertouns im Laufe der Erstaufführung in den toleranten Zuschauern ein «skeptisches Lachen» hervorrief. (108) Wir hegen den starken Verdacht, daß Macreadys Mißerfolge mit seinen Inszenierungen moderner Autoren gerade auf seine Unfähigkeit, mit der Entwicklung des Publikums Schritt zu halten, zurückzuführen sind. Als bühnenwirksam betrachtete er, wie wir sahen, das melodramatische Tableau, die rührende Szene. Die immer wachsende Skepsis seiner Zeitgenossen, welche in den Farcen ihren deutlichen Niederschlag gefunden hat, war Macready unbekannt. Er war gleichsam hinter der Entwicklung der öffentlichen Meinung zurückgeblieben. Brownings Mißerfolge mit diesen, unter Macreadys Leitung komponierten Dramen erscheinen uns daher symptomatisch. Unser Dichter hat sich ja auch in den spätern Werken von dieser Bühnentechnik distanziert.

Arnould deutet ferner an, daß auch das Motiv der Unkeuschheit dem Stück beim damaligen Publikum geschadet haben könnte. (109) Tatsache ist, daß mit der dritten Aufführung das Geschick dieses Dramas besiegelt war; Arnould spricht von einem «armseligen, großen und kalten Haus voller Apathie und Leere». (110)

So endete auch dieser zweite Versuch Brownings mit einem Mißerfolg und einem Mißton, welche seine Lust an den Brettern, die die Welt bedeuten, zerstörten. Die Freundschaft mit Macready war an der Klippe eines Mißverständnisses zerbrochen; denn Browning hat später wiederholt betont, daß er von der schwierigen finanziellen Lage Macreadys zu jenem Zeitpunkt keine Ahnung hatte. (111) Er war es auch, der Macready ein Jahrzehnt später (1852, als die Gattin des Schauspielers starb) die Hand zur Versöhnung reichte. (112)

An der letzten offiziellen Inszenierung eines seiner Stücke (*Colombe's Birthday* im Haymarket Theatre, 17. IV. 1853) hat sich der Dichter nicht mehr direkt beteiligt. (113)

Ursprünglich für Macready's Rivalen, Charles Kean, geschrieben, erlebte diese feingliedrige Komödie — sie ist wie geschaffen für ein Kammerspiel — unter der Regie von Helen Faucit 7 ehrenvolle Aufführungen.

Zusammenfassung: In den zwei hier behandelten Erstaufführungen Browningscher Stücke herrschten ausgesprochen schlechte Voraussetzungen:

- a) Der Aufführung von "*Strafford*" ging ein monatelanges Ueberarbeiten voraus, welches den Dichter wie den Schauspieler zermürbte; es entstanden Unstimmigkeiten. Einer der Hauptdarsteller verschwand nach der fünften Aufführung; ferner ging die Spielzeit zu Ende und es mußte gespart werden. Durch eine Kürzung der zweiten Szene im vierten Akt, gegen welche Browning sich erfolglos sträubte, verschwindet *Strafford* während $\frac{3}{4}$ Stunden von der Bühne, was eine Flaute der Spannung bewirkt. Macready hat diesen, an sich schon schwachen Akt dadurch in verstärktem Maße gefährdet.
- b) Bei "*A Blot in the 'Scutcheon*" geht der Aufführung ein Intrigenspiel schlimmster Sorte voraus. Die Spannungen zwischen Browning und Macready führen zum Bruch. Der Schauspieler scheint die Aufführung geradezu sabotiert zu haben.

Aber abgesehen von diesen ungünstigen Voraussetzungen, war die damalige Bühnentechnik doch wohl kaum geeignet, den Dramen Brownings volles Recht widerfahren zu lassen. Macready scheint sogar hinter der Entwicklung des Publikumsgeschmackes seiner Zeit zurückgeblieben zu sein. Browning zog sich enttäuscht, ja verärgert von der Bühne und dem Drama zurück. Die Ergebnisse dieses Teils ergänzen unsere frühern Ausführungen (Seite 45 ff.) und sollten Brownings scharfe Aeüßerungen über das Theater verständlicher machen.

III. Resultate des dritten Teils

1. Brownings Dramen müssen, wie er selbst sagt, als «Experiment» betrachtet werden. In ihnen spiegelt sich eine gewisse Entwicklung des Dichters, sowohl was sein *Metaphysisches Diagramm* anbelangt, als auch in bezug auf die Technik der Darstellung, welche zwei Seiten aufs engste miteinander zusammenhängen. Die fortschreitende *Desillusionierung* des Dichters bewirkt gewisse Neuerungen in der Technik (Statischer Kontrast, Katastrophenfreies Drama); anderseits führt die damalige Bühnentechnik zu maßgebenden Veränderungen in der Konzeption mindestens eines Stückes (*A Blot in the 'Scutcheon*).

- a) Die Entwicklung des ursprünglichen Metaphysischen Diagramms spiegelt sich in den Charakteren, in welchen die «Subjektivität» mehr und mehr in den Vordergrund rückt (*Chiappino*). Von den drei Grundsituationen (erregendes Moment, Krise, Katastrophe) erhält die «Krise» immer mehr Bedeutung. Gleichzeitig wird die ursprüngliche «kollektive Tragik» von einer «Problematik der Tat» und einer «Individuellen Tragik» überschichtet. Parallel dazu geht die Sprache in Prosa oder in einen der Prosa angenäherten Blankvers über. Anstelle des «dynamischen Kontrastes» und der «Tableaux» tritt ferner immer mehr ein «statischer Kontrast» oder ein «Kontrast der Desillusionierung».
- b) Gleichzeitig weist Brownings Technik folgende Entwicklung auf: In der Gestaltung der Charaktere und der Situationen, im Dialog und in der Techniken des Kontrasts tendiert der Dichter gegen den «naturalistischen Stil» hin; er kombiniert die eigene Technik mit Elementen des Melodramas und der Farcen und entwickelt gleichsam

eine neue Dramenart, von A. E. Du Bois *ironic drama* genannt. Parallel dazu wird die «theatralische Konvention» — besonders durch die *Ueberfunktion der Sprache* und die teilweise übertriebene Betonung der Einheiten — ad absurdum geführt.

2. Vom Standpunkt der Bühnenwirksamkeit aus gesehen wirken vor allem die meisterhafte Handhabung der verschiedenen Kontrastarten und die strenge Beachtung der Einheiten — besonders diejenige der Handlung und der Zeit — günstig. Ungünstig dagegen ist die strenge Isolierung der zwei Ebenen (Ideal und Wirklichkeit); ferner die Verlagerung des Schwerpunktes von der «Katastrophe» in die «Krise», sowie die Ueberfunktion der Sprache und der übertriebene Realismus, welcher zu Digressionen führen kann. Bei gleichzeitiger Verwendung des «theatralischen» und des «naturalistischen» Stils besteht in einigen Fällen die Gefahr des Stilbruchs.

Auch die Voraussetzungen für einen Erfolg der Dramen waren damals offenbar nicht gegeben. Macready erweist sich als ein äußerst schwieriger Charakter, mit dem eine harmonische Zusammenarbeit auf die Länge unmöglich scheint und dessen gutgemeinte Leistungen durch seine finanzielle Notlage und durch teilweise falsche Auffassungen über den Geschmack des zeitgenössischen Publikums beeinträchtigt werden. Wir glauben, daß die damalige Bühnentechnik nicht fähig war, Brownings Stücken gerecht zu werden, denn Brownings experimentelles Drama stellt große Anforderungen in der Inszenierung, sowohl an den Regisseur, wie an den Schauspieler.

SCHLUSSWORT

Ist Browning ein Dramatiker? «Nein», sagt Sir A. Pinero, «seine Dramen widersprechen geradezu dem Wesen der theatralischen Kunst.» (1) «Ja», sagt Maurice Maeterlinck und bekennt, er habe in seiner «*Monna Vanna*» gewisse Motive aus Brownings «*Lurida*» übernommen:

«Je suis un grand lecteur et un ardent admirateur de Browning que je considère comme un des plus grands poètes que l'Angleterre ait jamais eus. Il appartient d'après moi à la littérature classique ou universelle que tout le monde est censé connaître. Il est donc naturel et légitime de lui emprunter une situation ou plutôt un fragment de situation, de même qu'on emprunte à Eschyle, à Sophocle, à Shakespeare...» (2)

Sind Brownings Dramen also nichts als weitere Mißerfolge von der Art der Stücke eines Coleridge, eines Shelley und eines Byron? Oder gehört er als Künstler wirklich in die Gesellschaft eines Shakespeare, eines Aeschylus? Beide Wertungen scheinen uns extrem. Der Vertreter des «naturalistischen Dramas», Sir A. Pinero, hat zweifellos unrecht; denn der von ihm propagierte *Stil* stellt auch nur einen Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte des *Dramatischen* dar. Auch Maeterlincks Äußerungen dürfen wohl nicht zu ernst genommen werden; aus seinem Brief spricht vor allem französische Höflichkeit gegenüber einem Korrespondenten, von dem er weiß, daß er ein «Browningite» ist. Dennoch sind die widersprechenden Auffassungen symptomatisch. Mit den «Naturalisten» hat Browning wenig Gemeinsames; dagegen ist sein Drama demjenigen eines Maeterlinck

(1) Browning Centenary, May 7th 1912 (Royal Society of Lit.): B. as Dramatist.

(2) P. de Reul: *L'Art et la Pensée de R. B.*, Bruxelles 1929: p. 287

innerlich verwandt. Wir denken dabei an Stücke wie «*La Princesse Maleine*», «*L'Intruse*» und «*Les Aveugles*» — Stücke, in welchen, wie bei Browning, eine «kollektive Tragik» sich bemerkbar macht. Wie unser Dichter verwendet Maeterlinck fast ausschließlich den «statischen Kontrast», wie dieser strebt er nach einer Ueberwindung der «Katastrophe», indem er der «Tat» und besonders dem «Tod» einen gefährlichen und zweideutigen Aspekt verleiht. Was Browning mit Maeterlinck verbindet, das verbindet ihn aber auch — wie schon mehrmals angedeutet wurde — mit dem Drama eines Hn. v. Kleist, eines Büchner, eines Hebbel und eines Hofmannsthal. Alle diese Dichter haben — um die Worte W. B. Yeats' zu gebrauchen — den *herbstlichen Leib* einer Kultur dargestellt (The Autumn of the Body). (1) Wie diese Dichter in ihrem Land, so markiert Browning in der englischen Literatur den Uebergang von der Romantik zur Bewegung des *Fin de siècle* etwa eines Swinburne oder Oskar Wilde. Sein Werk, wie dasjenige eines Thomas Hardy, spiegelt die fortschreitende Desillusionierung dieser Zeit.

Der Dichter Browning eilt — dies glauben wir eindeutig gezeigt zu haben — seiner Zeit voraus. Seine Dramen sind ein *Experiment*, wollen neue Wege, neue Möglichkeiten eröffnen. Dies geht deutlich aus dem folgenden Brief an Macready hervor:

“Were I you (save the mark!) — it should be my first condition with a playwright that his pieces should be new, essentially new for better or for worse...” (2)

Ein experimentelles Drama aber ist immer ein Risiko, sowohl für den Dichter, wie auch für den Schauspieler und den Regisseur. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es in England kaum eine Bühne, die der neuen Technik Brownings hätte gerecht werden können. Und dann war er durch die gutgemeinten Bemühungen der Browning Societies bereits so zum typischen Viktorianer gestempelt, daß man es nicht mehr der Mühe wert fand, nachzuprüfen, ob diese Auffassung vom Wesen seiner Dichtung und seines Denkens auch stimmte. Brownings experimentelles Drama hat zweifellos gewisse Schwächen. Dennoch sind wir überzeugt, daß Stücke wie “*A Soul's Tragedy*” und “*In a Balcony*” nicht nur eine noch heute aktuelle Problematik enthalten — wir glauben sogar gezeigt zu haben, daß auch praktisch ihre Inszenierung durchaus möglich ist. Ein Mann wie James Joyce hat das Drama “*In a Balcony*” zusammen mit modernen Stücken wie “*Riders to the Sea*” (Synge), “*The Importance of Being Earnest*” (Wilde) und “*The Dark Lady of the Sonnets*” (Shaw) einer Aufführung würdig erachtet. (3) Etwas schwieriger erweist sich eine Inszenierung von “*Pippa Passes*” und “*Luria*”. Sehr starke Bühneneffekte besitzt “*King Victor and King Charles*”, welches Stück strukturell frappante Ähnlichkeit mit Galsworthys “*Strife*” besitzt. Beide stellen ein «schreckliches Ereignis ohne Konsequenzen» dar, und der Antagonismus der Helden erscheint vom Ende aus gesehen als sinnlos. Die übrigen Stücke würden größte Sorgfalt und eingehende Uebearbeitung verlangen. Ob ein Drama wie “*The Return of the Druses*” überhaupt darstellbar ist — vielleicht mit einer O'Neill'schen Technik zweier Stimmen für Bewußtsein und Unterbewußtsein wie in “*Strange Interlude*” — wagen wir nicht zu entscheiden.

Mit diesen abschließenden Ueberlegungen verlassen wir die neun Dramen eines potenziellen Dramatikers, in welchen so manches steckt, inhaltlich wie formal, was die folgenden hundert Jahre dann anderwärts ans Licht gefördert haben. Und wir hoffen, durch diese Arbeit doch einen Zugang zu einem weniger beachteten Teil des Browningschen Gesamtwerkes eröffnet zu haben.

(1) Collected Works of W. B. Yeats (Stratford-on-Avon 1908) vol. 6: p. 220 ff.

(2) LV, p. 20 (23. 8. 1840)

(3) H. Gorman: J. Joyce, a Definite Biography; London 1941.

ANMERKUNGEN

I. TEIL

(1) Anmerkung zur Terminologie: In der Folge werden die Begriffe Brownings durch folgende Ausdrücke übersetzt: Love = Liebe; Power = Kraft; Knowledge = Wissen; Beauty = Schönheit; Good = das Gute; Truth = Wahrheit; Body = Leib; Soul = Seele; Self = Selbst, Ich.

(2) Essay, p. 33—45.

(3) *Biographia Literaria* (Everyman no. 11) p. 77, 125 ff.

(4) G. H. Lewes: *The Life and Work of Goethe* (2nd ed.) vol. 1, p. 63; Leipzig 1858.

(5) *Letters* (E. H. Coleridge) vol. 2, p. 755; London 1895 — siehe ähnliche Äusserungen bei Fitzgerald, *Letters* vol. 1, p. 56 und bei Ruskin, *Modern Painters* III, pt. 4, § 1.

(6) *Coleridge's Essays and Lectures*.. (Everyman no. 162) p. 250.

(7) Essay, p. 33 («things external») und p. 38 («what man sees»).

(8) Essay, p. 33 («phenomena of the scenic universe»).

(9) Essay, p. 40 («the noisy, complex, yet imperfect exhibitions of nature in the manifold experiences of man»).

(10) Essay, p. 33 («the manifested action of the human heart and brain»).

(11) Essay, p. 38 («the combination of humanity in action»).

(12) Essay, p. 38 («the primal elements of humanity» — «what God sees»).

(13) Essay, p. 40 («he likes to deal... the beating of his individual heart»).

(14) Essay, p. 38 («the 'ideas' of Plato, seeds of creation lying burning on the Divine Hand»).

(15) BW, I, p. 5 (v. 278 ff.).

(16) BW, I, p. 5 (v. 284 ff.) («Existing as a centre to all things, Most potent to create and rule and call Upon all things to minister to it»).

(17) BW, I, p. 5 (v. 287) («a principle of restlessness Which would be all, have, see, know, taste, feel, all —»).

(18) BW, I, p. 11 (v. 710 ff.) («I have lived all life When it is most alive»).

(19) BW, I, p. 15 (letzter Abschnitt).

(20) BW, I, p. 26 (I. Akt; v. 727 ff.).

(21) BW, I, p. 33 (II. Akt; v. 420) («to love infinitely and be loved»).

(22) BW, I, p. 36 (II. Akt; v. 652 («God is the perfect poet, who in his person acts his own creations»)).

(23) BW, I, p. 35 (II. Akt; v. 575 ff.) (siehe unter 31).

(24) BW, I, p. 36 (II. Akt; v. 627, 636).

(25) BW, I, p. 13 (v. 898) («How life is truth and truth is good»).

(26) BW, I, p. 71 (V. Akt; v. 856 ff.).

(27) WW, II, p. 271 (v. 145).

(28) LL, I, p. 480 (Brief vom 16. II. 1846) mit Brownings Kritik von Wordsworths Lebensweise: «The serene and happy inspired daily life which a piece of 'unpunctuality' can ruin... a man at the mercy of the tongs and shovel!».

(29) Murry, p. 68—78.

(30) Murry, p. 51—2.

(31) BW, I, p. 35 (II. Akt; 575—611).

(32) Murry, p. 132—148.

(33) Murry, p. 136.

(34) Murry, p. 40.

(35) SW, I, p. 422.

(36) Essay, p. 71—72.

(37) BW, I, p. 121 (I, v. 470 ff., 506).

(38) BW, I, p. 122 (I, v. 537) («So homage, other souls direct without, turns inward»).

(39) BW, I, p. 122 (I, v. 525 ff.).

- (40) BW, I, p. 48 (III; v. 870) (the advance of individual minds»).
- (41) BW, I, p. 122 (I; v. 569) («Thrusting in time eternity's concern»).
- (42) LH, p. 92 (Brief 1866 : 1) siehe auch BW, I, p. 193—4 (VI; v. 829 ff.) («What he should have been, Could be, and was not — the one step too mean For him to take, — we suffer at this day Because of...»).
- (43) Wenger, p. 111.
- (44) Essay, p. 38.
- (45) Essay, p. 40 («appealing through himself to the absolute Divine Mind»).
- (46) Essay, p. 38 («He embodies the thing he perceives, not so much with reference to the many below, as to the One above him, the supreme Intelligence which apprehends all things in their absolute truth...»).
- (47) BW, I, p. 33 (II; v. 434).
- (48) BW, I, p. 176 (V; v. 532 ff.).
- (49) WW, II, p. 396 ff.
- (50) WW, II, p. 428 ff. (Essay, Supplementary... 1815).
- (51) Essay, p. 40 («to the aggregate human mind»).
- (52) Essay, p. 34 («The auditory of such a poet... may have hitherto escaped their knowledge»).
- (53) Shelley's Essays (Scott Library) p. 40—41.
- (54) Selections from Th. L. Peacock (ed. H. F. B. Brett-Smith), p. 189; Methuen Ln 1928 (es handelt sich um das Essay «The Four Ages of Poetry», 1820).
- (55) WW, V, p. 5 (Preface) und WW, V, p. 263 (Book VII, The Churchyard, v. 999 ff.).
- (56) Essay, p. 49—50 («The poet's function of beholding with an understanding keenness the universe... no longer the eventual Human, but the actual Divine»).
- (57) André Gide, Journal, p. 1305—6 (Eintragung vom 12. 3. 1938) Paris, 1948.
- (58) LL, I, p. 6 (Brief vom 13. 1. 1845).
- (59) Essay, p. 41 («the ultimate requirement of every age»).
- (60) Essay, p. 43 («There is a time... the universal meaning»).
- (61) Essay, p. 44—5 («The positive yet conflicting facts... in that mighty ladder which in gradations ascends»).
- (62) Essay, p. 43—4.
- (63) Essay, p. 44 («He is prodigal of objects... by the right of life over death»).
- (64) Essay, p. 42 («Not to be learned and thrown aside is this world but reverted to and relearned»).
- (65) Essay, p. 41—2 («It is with this world as starting point and basis alike that we shall always have to concern ourselves — this raw material the spirit works upon must remain»).
- (66) LH, p. 36 (Brief 1851 : 5).
- (67) Fichtes Werke, I. Abteilung, 2. Band; p. 300; Berlin 1845. Siehe auch Fichte über die Progression im Kosmos (in 'Die Bestimmung des Menschen' 1800) p. 317.
- (68) CW., S. R., p. 171.
- (69) CW., H. W., p. 57.
- (70) Essay, p. 42.
- (71) CW., H. W., p. 57.
- (72) CW., S. R., p. 171.
- (73) CW., H. W., p. 108—9.
- (74) CW., P. P., p. 162.
- (75) Essay, p. 35, 39; BW., I, p. 154 (Sordello, III; v. 927).
- (76) Essay, p. 35.
- (77) Jacobitz & Seiler: Griech.-Deutsches Wörterbuch.
- (78) BW, I, p. 153 (Sordello, III; v. 865 ff.) («For the worst of us, to say they so have seen; For the better, what it was they saw; the best Impart the gift of seeing to the rest»). — Diese Dreiteilung deckt sich übrigens genau mit derjenigen im 10. Buch von Platons Staat (§ 601).
- (79) BW, I, p. 154 (Sordello, III; v. 927, 933 ff.).
- (80) CW., H. W., p. 109—10.
- (81) Browning über Carlyle: LV., p. 18; p. 262—3
 LH., p. 17; p. 367 ff.
 LL., I, p. 152.
- Carlyle über Browning: Sir Charles Cavan Duffy, Conversations with Carlyle; London 1892; p. 56—63; 240.

- (82) Essay, p. 35.
- (83) Essay, p. 37 («The man passes, the work remains; the work speaks for itself»).
- (84) Essay, p. 39 («projected but not separated from the poet»).
- (85) Essay, p. 39.
- (86) Essay, p. 40.
- (87) WW, II, p. 432—3.
- (88) WW, II, p. 433.
- (89) LH, p. 235 (Brief 1885 : 2).
- (90) Essay, p. 40.
- (91) From the «Advertisement to the 'Bells and Pomegranates' No. 3».
- (92) Siehe LH, p. 199 (Brief 1881 : 9); p. 287 (Brief 1888 : 6).
- (93) The Browning Box (ed. Donner) London 1935 (Letter to Kelsall, May 22, 1868).
- (94) BW, I, p. 176 (Sordello V, v. 533 ff.).
- (95) Essay, p. 35.
- (96) Essay, p. 42—3.
- (97) BW, I, p. 152 (Sordello III, v. 836 ff.).
- (98) BW, I, p. 153 (Sordello III, v. 849 ff.).
- (99) LH, p. 199—200 (Brief 1881 : 9) — wahrscheinlich geht auch dieser Vergleich Brownings auf Carlyle zurück, siehe CW, S. R., p. 183: «Sweep away the Illusion of Time; glance, if thou have eyes, from the near moving-cause to its far-distant Mover: The stroke that came transmitted through a whole galaxy of elastic balls, was it less a stroke than if the last ball only had been struck, and sent flying? ...».
- (100) BW, I, p. 183 (Sordello VI, v. 77 ff.).
- (101) BW, I, p. 483 (Part V, v. 285 ff.).
- (102) BW, II, p. 169 (VII, v. 1592 ff.).
- (103) Siehe C. K. Chesterton: R. B. (Men of Let.) Ln, 1936; p. 176.
- (104) BW, I, p. 483—4 (V, v. 288—307).
- (105) BW, I, p. 10 (v. 613 ff.).
- (106) BW, I, p. 133 (Sordello II, v. 181).
- (107) BW, I, p. 183 (Sordello VI, v. 64 ff.).
- (108) BW, I, p. 5 (v. 302) siehe auch das Gedicht 'My Star' BW, I, p. 180—1.
- (109) WW, IV, p. 281 (Ode, Intimations of ... Strophe 5, v. 58) und WW, V, p. 293 (Excursion IX, v. 238).
- (110) Morgenstern als Symbol der «Liebe», siehe F. A. Lea: Shelley and the Romantic Revolution; p. 236.
- (111) CW, S. R., p. 49.
- (112) CW, H. W., p. 207.
- (113) CW, P. P., p. 163—4.
- (114) Schon F. A. Lea vergleicht verwandte Ideen Shelleys mit Gedanken aus diesem Schillerschen Werk (Shelley and the R. R., p. 253 ff.). Ein Beispiel aus Schillers Aufsatz: «Die Anlage zur Gottheit trägt der Mensch unwidersprechlich in sich in seiner Persönlichkeit; der Weg zur Gottheit, wenn man einen Weg nennen kann, was niemals zum Ziele führt, ist ihm aufgetan in den Sinnen...». (Schillers Schriften, Ausgabe Köhler, Stuttgart 1871; 10. Teil, p. 310 — siehe ferner p. 317 ff., 323 ff.).

II. TEIL

- (1) LL, I, p. 58 (3. 5. 1845).
- (2) LL, I, p. 370 (5. 1. 1846).
- (3) LL, I, p. 518 (27. 2. 1846).
- (4) LH, p. 1 (1838: 1).
- (5) LH, p. 367 (Notes: zu Brief 1881: 5).
- (6) BW, I, p. 33—4 (Paracelsus II, v. 420—90).
- (7) Murry: Keats and Shakespeare; p. 50—1 (Brief 27. 10. 1818).
- (8) Murry: Keats ...; p. 48 (Brief 22. 12. 1817).
- (9) The Browning Box (ed. Donner) Ln, 1935 (Letter to Kelsall, 22. 5. 1868) siehe dazu auch Seite 30 ff. dieser Arbeit.
- (10) LL, I, p. 17 (11. 2. 1845).
- (11) Murry: Keats and Shakespeare; p. 41—2 (Brief 22. 12. 1817).
- (12) BW, I, p. 176 (Sordello V, v. 533 ff.) («already you include the multitude; then let the multitude include yourself»).
- (13) BW, I, p. 11 (Pauline, v. 711 ff.) — über Kean als Richard III. siehe 'Specimens of Engl. Dramatic Criticism' (A. C. Ward; in The World's Classic No. 498) p. 96—100.
- (14) André Gide, Journal; Paris 1948; p. 1305—6 (12. 3. 1938) — siehe Seite 22 dieser Arbeit. Vielleicht hatte André Gide die Worte Victor Hugos im Kopf: «...l'art est la chose que Dieu fait à travers le cerveau de l'Homme» (Oeuvres Complètes; Philosophie I, Paris 1934; p. 265). Ähnliche Gedanken spricht Goethe aus, wenn er sagt: «Die Natur ist deswegen unergründlich, weil sie nicht *Ein* Mensch begreifen kann, obwohl die ganze Menschheit sie wohlbegreifen könnte» (Briefwechsel zw. Schiller und Goethe; Reclam Leipzig, II. Band, p. 280) — ebenso Otto Ludwig: «Mit jedem Menschen geht eine Welt zur Ruh'. Eine individuelle, d. h. die für dies Individuum existierte, die nur zeigt, was es von der wirklichen Welt gewahr wurde, was es in seinem Kopfe dazu ergänzte, eine ganz andere Welt, als Gott sie sieht» (O. Ludwig: Dramaturgische Aphorismen V, p. 529).
- (15) LD, p. 86 («I look upon him as *to be* our foremost literary man»).
- (16) LL, I, p. 41 (12. 3. 1845).
- (17) LL, II (3. 8. 1846).
- (18) W. Sharp: Life of R. B.; p. 36 (Äusserung Brownings um 1880).
- (19) LV, p. 11 (an Macready, 28. 5. 1836) («Should I succeed, my way of life will be very certain, and my name pronounced along with yours»).
- (20) LD, p. 36.
- (21) LD, p. 106.
- (22) LL, I, p. 17 (11. 2. 1845).
- (23) LL, I, p. 77 (24. 5. 1845).
- (24) LL, I, p. 27 (26. 2. 1845).
- (25) LL, I, p. 32 (Elizabeth to Browning 27. 2. 1845).
- (26) LL, I, p. 38 (12. 3. 1845).
- (27) MD, I, p. 277 (16. 2. 1836).
- (28) MD, I, p. 277 (16. 2. 1836) — siehe dazu LH, p. 296 (1888: 16; Brownings Amerkungen zu den Notizen Macreadys).
- (29) LL, I, p. 65 (13. 5. 1845).
- (30) LV, p. 61 (to Forster 12. 4. 1853).
- (31) LL, I, p. 69 (Elizabeth to Browning 16. 5. 1845).
- (32) LL, II (1. 4. 1846).
- (33) LL, II (Elizabeth to Browning 26. 5. 1846).
- (34) LH, p. 235 (1885: 1).
- (35) G. R. Elliott: Shakespeare's Significance for B.; p. 160 (zitiert aus 'Century Magazine', April 1900).
- (36) LD, p. 36 (22. 5. 1842).
- (37) LD, p. 103 (28. 7. 1844).
- (38) Mrs. Annie Thackeray: Records of Tennyson, Ruskin and Browning; Macmillan London 1892 (to Milsand 24. 2. 1845); p. 206.
- (39) A. Symons: Introduction ...; p. 58, p. 62.
- (40) MD, I, p. 340.

- (41) MD, I, p. 348.
- (42) MD, I, p. 348.
- (43) MD, I, p. 396 (22. 5. 1837).
- (44) LD, p. 29 (March 1840) — ferner MD, II, p. 40 ff. (5. 5. 1840).
- (45) LV, p. 20 (June 1840).
- (46) LV, p. 20 (23. 8. 1840).
- (47) MD, II, p. 81.
- (48) Browning Interests of the Baylor Univ.; fifth series, 1932.
- (49) LH, p. 5 (1840 : 3).
- (50) LD, p. 36 (22. 5. 1842).
- (51) LL, II (1. 4. 1846).
- (52) LH, p. 152 (1872 : 1).
- (53) LL, I, p. 18 (11. 2. 1845).
- (54) LL, I, p. 470 (11. 2. 1846).
- (55) LL, I, p. 98—9 (14. 6. 1845).
- (56) LL, I, p. 292 (22. 11. 1845) — siehe dazu Goethe: «Mir drücken sich gewisse grosse Motive, Legenden, uraltesgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt...» (Goethes Werke; edit. Biedermann; vol. 27, p. 351 ff.).
- (57) LL, I, p. 261 (27. 10. 1845).
- (58) R. M. Meyer: Die Weltliteratur im 20. Jh. (Weltbild der Gegenwart, vol. 17; p. 92) Berlin 1913.
- (59) LD, p. 127 ff. (13. 7. 1846).
- (60) LL, I, p. 17 (11. 2. 1845).
- (61) LL, II (30. 3. 1846).
- (62) LL, I, p. 470 (11. 2. 1846).
- (63) LL, II (1. 4. 1846).
- (64) LL, II (1. 4. 1846).
- (65) LL, I, p. 356 (25. 12. 1845) — siehe auch LL, I, p. 139 (25. 7. 1845); dort sagt Browning über 'The Flight of the Duchess': «It is an odd fact, yet characteristic of my accomplishments one and all in this kind, that of the poem, the real conception of an evening (two years ago, fully) — of that, not a line is written...».
- (66) Milsand, p. 135—6: «Le penseur presbyte fournit à l'appui de ses conclusions les remarques d'un observateur myope... Il a la minutie d'un Flamand...».
- (67) LL, I, p. 394 (12. 1. 1846).
- (68) BW, I, p. 547—8 (One Word More, 1855).
- (69) BW, I, p. 216 (Pippa IV., Night; v. 55).
- (70) BW, I, p. 216 (Pippa IV., Night; v. 67).
- (71) LL, I, p. 41 (12. 3. 1845).
- (72) LD, p. 96 (8. 11. 1843).
- (73) LL, I, p. 5—6 (13. 1. 1845).
- (74) Collingwood: Life of John Ruskin; Ln 1893; p. 163 (10. 12. 53).
- (75) Otto Ludwig nennt dies die «Sprache des Affekts»: «Der Affekt wechselt immer zwischen den Extremen von Sprachlosigkeit aus Stärke und von Sprachlosigkeit aus Schwäche, zwischen Überspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens und den Graden dazwischen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden.» O. Ludwig V, Dramaturgische Aphorismen; p. 453).
- (76) LL, I, p. 38—40 (5. 3. 1845).
- (77) W. Sharp: Life...; p. 82.
- (78) R. Spindler: R. B. und die Antike; Leipzig 1930; p. 59 ff., 74.
- (79) BW, II, p. 640 (Ixion, gegen Ende des Gedichtes).
- (80) BW, I, p. 93 (Strafford II, 2; v. 406).
- (81) BW, I, p. 221 (King Victor and King Charles, Note).
- (82) BW, I, p. 246—7 (King Victor, Second Year 1731; II; v. 316).
- (83) BW, I, p. 247 (King Victor, Second Year 1731; II; v. 335 ff.).
- (84) BW, I, p. 231 (King Victor, First Year; II; v. 263 ff.).
- (85) BW, I, p. 241 (King Victor, Second Year; I; v. 342 ff.).
- (86) BW, I, p. 240 (King Victor, Second Year; I; v. 286 ff.).
- (87) LL, I, p. 26 (26. 2. 1845).
- (88) BW, I, p. 452 (Luria, III; v. 184 ff.).

- (89) BW, I, p. 452 (Luria, III; v. 202 ff.).
- (90) BW, I, p. 453 (Luria, III; v. 225 ff.).
- (91) BW, I, p. 446 (Luria, II; v. 105 ff.).
- (92) BW, I, p. 463 (Luria, V; v. 228 ff.).
- (93) BW, I, p. 463 (Luria, V; v. 277 ff.).
- (94) BW, I, p. 464 (Luria, V; v. 299 ff.).
- (95) BW, I, p. 327 (Return of the Druses, V; v. 273).
- (96) BW, I, p. 54 (Paracelsus IV; v. 279 ff.) — das Wort des Paracelsus: «Mind is nothing but disease, And natural health is ignorance» erinnert an Ludwig Klages 'Der Geist als Widersacher der Seele' (1929).
- (97) BW, I, p. 319 (Return of the Druses; IV; v. 128 ff.).
- (98) BW, I, p. 474 (A Soul's Tragedy; II; v. 302 ff.).
- (99) BW, I, p. 474 (A Soul's Tragedy; II; v. 234 ff.).
- (100) BW, I, p. 476 (A Soul's Tragedy; II; v. 423 ff.).
- (101) LL, I, p. 474 (13. 2. 1846).
- (102) LL, II (30. 3. 1846).
- (103) BW, I, p. 475 (A Soul's Tragedy, II; v. 311) — *ibid.* p. 479 (v. 727).
- (104) BW, I, p. 348 (A Blot in the 'Scutcheon, III, 1; v. 166 ff.).
- (105) BW, I, p. 351 (A Blot...; III, 2; v. 147 ff.).
- (106) BW, I, p. 341 (A Blot...; II, v. 157 ff.).
- (107) BW, I, p. 559—60 (In a Balcony; v. 692 ff.).
- (108) BW, I, p. 554 (In a Balcony; v. 279 ff.).
- (109) BW, I, p. 554 (In a Balcony; v. 326 ff.).
- (110) BW, I, p. 555 (In a Balcony; v. 405 ff.) — *ibid.* p. 557 (In a Balcony; v. 552 ff.).
- (111) BW, I, p. 562 (In a Balcony; v. 906 ff.) — dieser «absolute Augenblick» spielt bei Browning eine große Rolle; es handelt sich dabei um jene «ewigdauernde Schöpfungssekunde Gottes», von welcher in 'Luria' die Rede ist (siehe Seite 32 und 61 dieser Arbeit); dieser «absolute Augenblick» erscheint auch in den Gedichten 'Porphyria's Lover' (1836): BW, I, p. 434; 'The Last Ride Together' (1855): BW, I, p. 407.
- (112) E. Dowden; p. 66 (zitiert aus 'Browning at Venice').
- (113) BW, I, p. 319 (The Return of the Druses, IV; v. 109—15).
- (114) BW, I, p. 382 (Colombe's Birthday; V; v. 359 ff.).
- (115) BW, I, p. 377 (Colombe's Birthday; V; v. 64 ff.).
- (116) BW, I, p. 381 (Colombe's Birthday; V; v. 322 ff., 346 ff.).
- (117) BW, I, p. 467 (A Soul's Tragedy; I; v. 163 ff.).
- (118) BW, I, p. 474 (A Soul's Tragedy; II; v. 280 ff.).
- (119) BW, I, p. 202 (Pippa Passes; I Morning; v. 220 ff.).
- (120) BW, I, p. 208 (Pippa Passes; II Noon; v. 280 ff.).
- (121) BW, I, p. 213 (Pippa Passes; III; Evening; v. 164 ff.).
- (122) BW, I, p. 214 (Pippa Passes; III; Evening; v. 224 ff.).
- (123) BW, I, p. 217 (Pippa Passes; IV Night; v. 99 ff., 136 ff.).
- (124) BW, I, p. 218 (Pippa Passes; IV Night; v. 225 ff.).
- (125) W. Sharp: Life of R. B.; p. 98.
- (126) BW, I, p. 198 (Pippa Passes; erste Rahmenszene; v. 190 ff.) — *ibid.* p. 220 (P. P.; letzte Rahmenszene; v. 112 ff.).
- (127) BW, I, p. 209 (Pippa Passes; II Noon; v. 304 ff.).
- (128) BW, I, p. 463 (Luria V; v. 263 ff.).
- (129) Zur Bedeutung, welche der Musik bei Browning zukommt, siehe das Gedicht 'Abt Vogler' (1864), wo es heißt: «Out of three sounds he frames, not a fourth sound, but a star... The rest may reason and welcome; 'tis we musicians *know*...» BW, I, p. 578—80.
- (130) BW, I, p. 220 (Pippa Passes; letzte Rahmenszene; v. 99 ff.).
- (131) BW, I, p. 203 (Pippa Passes; erste Zwischenszene; v. 55 ff., 72 ff.).
- (132) BW, I, p. 209 (Pippa Passes; zweite Zwischenszene; Fußnote).
- (133) BW, I, p. 202 (Pippa Passes; I Morning; v. 220 ff.).
- (134) G. K. Chesterton: R. B.; p. 130 ff. («Amico mio, you know as well as I, that death is life, just as our daily momentarily dying body is none the less alive, and ever recruiting new forces of existence. Without death, which is our church-yard crape-like word for change, for growth, there could be no prolongation of that which we call life. Never say of me that I am dead...»).
- (135) BW, II, p. 773 (Epilogue aus 'Asolando; Fancies and Facts').

III. TEIL

- (1) BW, I, p. 122 (Sordello I: v. 507).
(2) LL, II (1. 4. 1846). — Melchior nennt sich selbst «a bookish man»: BW, I, p. 364 (Colombe's B. III: v. 41).
(3) BW, I, p. 475 (A Soul's Tragedy II: v. 326 ff.) — siehe dazu LH, p. 122 ff., p. 354 (1867: 8 und Anmerkung) und BW, I, p. 582 (Rabbi Ben Ezra 1864: Strophen XXIII—XXV).
(4) LH, p. 93 (1866: 2) ferner LL, I, p. 53 (30. 4. 1845); LL, I, p. 57 (3. 5. 45) — ähnliche Ideen Carlyles LL, II (29. 6. 46).
(5) LL, I, p. 53 (30. 4. 1845).
(6) BW, I, p. 232 (King Victor & King Charles, First Year II: v. 337).
(7) BW, I, p. 209 (Pippa Passes, zweite Zwischenszene: v. 1 — Fußnote).
(8) A. B. Walkley: Drama and Life, London 1907; p. 12 («The platform-play died hard. It even survived the platform. It was kept alive by a succession of declamatory actors steeped in the tradition of the platform-stage, from Kemble and Siddons to Macready and Phelps...»).
- (9) LH, p. 235 (1885: 1).
(10) LH, p. 5 (1840: 3).
(11) W. Sharp: Life...; p. 90 und C. H. Herford: Robert Browning; Ln 1905; p. 51 ff. — dagegen P. de Reul: L'art et la pensée...; p. 283 ff.
(12) BW, I, p. 350 (A Blot... III, 2: v. 57 ff.).
(13) BW, I, p. 351 (A Blot... III, 2: v. 132 ff.).
(14) BW, I, p. 323 (The Return of the Druses III: v. 18 ff.).
(15) A. Symons: Introduction...; p. 9—10.
(16) W. Pater: The Renaissance, Ln 1900 (Essay on Winckelmann 1867) p. 225—7.
(17) In seiner Vorlesung «Das deutsche Drama von Kleist bis Büchner» im Sommersemester 1948 an der Univ. Zürich sprach Prof. E. Staiger von der «Unberechenbarkeit der Frucht» und vom «Mißtrauen gegenüber der Tat» bei diesen Dramatikern.
(18) MD, II, p. 196 (10. 2. 1843) — siehe auch Seite 113 ff.
(19) BW, I, p. 215 (Pippa Passes, dritte Zwischenszene: v. 76 ff.).
(20) BW, I, p. 31 (Paracelsus II: v. 281 ff.) ibid. p. 53 (ibid. IV: v. 190 ff.) ibid. p. 57 (ibid. IV: v. 450 ff.).
(21) BW, I, p. 109, 111 (Strafford V, 2: v. 1 ff., 203 ff.).
(22) BW, I, p. 336 (A Blot... I, 3: v. 81 ff.).
(23) BW, I, p. 465 (A Soul's Tragedy: Überschrift).
(24) BW, I, p. 198 (Pippa Passes I, Morning: v. 4 ff.).
(25) Die Tragödien des Sophokles (übertr. v. E. Staiger) Zch 44; p. 75.
(26) Compl. Works of Shakespeare (Collins) p. 752 (Troilus & Cressida).
(27) Siehe z. B. den letzten Auftritt von «In a Balcony», wo Norbert das Verhalten der beiden Frauen genau beschreibt BW, I, p. 562 (In a Balcony: v. 882 ff.).
(28) Gerh. Hauptmann: Dramaturgie (Ges. Werk, 1. Abt. vol. 17; Berlin 1943) p. 425 ff.: «Es ist ein Gedanke, dass gedachte Gedanken im Drama selten oder nie formuliert werden dürfen. Der denkende Gedanke soll laut werden...» — siehe ferner Julius Bab: Neue Kritik der Bühne, Berlin 1920; p. 17 ff. (Die sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas.)
(29) B. Fehr: Von Englands geistigen Beständen, Frauenfeld 1944; p. 256 ff., insbesondere p. 263 (erlebte Kausalität).
(30) C. Spitteler, Ges. Werke, vol. 9, Zürich 1950 (Dramaturgie, Über den Wert des Theaters für das poetische Drama) p. 512.
(31) BW, I, p. 338 ff. (A Blot... II, Szene 1).
(32) LL, II (25. 3. 1846).
(33) LV, p. 20 (23. 8. 1840).
(34) J.-A. Milsand: p. 138.
(35) BW, I, p. 454 ff. (In a Balcony, 2. Auftritt: v. 340 ff.).
(36) Treshams Wortspiel mit «blot» und «blood» (siehe Seite 66, Zitat 105) ist ein Sonderfall, der einmal mehr auf die Verwandtschaft dieses Stückes mit der «theatralischen» Tradition hinweist. Über Brownings Zurückhaltung gegenüber der Metapher siehe Boston Browning Society Papers, no. 11, p. 174 (D. Latimer: A Browning Monologue).

Der formale Aspekt

- (37) Collingwood: *Life of John Ruskin*, Ln 1893; p. 163 (10. 12. 53).
- (38) Die Einheiten in Brownings Dramen werden eingehend behandelt in W. Wagner: *Die Technik des Dramas bei R. B.* (Diss.) München 1913.
- (39) Browning *Interests of the Baylor Univ.*, fifth series, 1932.
- (40) Die Zahlen stammen aus G. Freytag: *Technik des Dramas*, p. 295.
- (41) J. Fernald: *The Play Produced* (Kapitel über «Conflict»).
- (42) BW, I, p. 96 (Strafford III, 2: v. 148).
- (43) BW, I, p. 90 (Strafford II, 2: v. 240 ff.). Strafford droht hier Charles, er werde ihn vor Pym bloßstellen. Da tritt Pym ein und Strafford — hält weiterhin zum König.
- (44) Über Brownings Stellung zum «Melodrama» und zu den Farcen siehe A. E. Du Bois; R. B., *Dramatist*; p. 631 ff., 654 ff. Dies ist unseres Erachtens die bisher beste Arbeit über Brownings Dramen, welche von Du Bois «ironic drama» genannt werden.
- (45) BW, I, p. 316 (Return of the Druses III: v. 237 ff.).
- (46) BW, I, p. 317 (ibid. III: v. 305 ff.).
- (47) A. Nicoll: *History of the Early 19th Century Drama*; vol. I, p. 100 (Chapter III), p. 155 (Chapter IV) — zur «Theatre Bill» siehe auch W. Scott: *Essay on the Drama*, 1819; p. 389 ff. und A. Nicoll; p. 5 ff.
- (48) J. Morton, geboren 1811; von Beruf Angestellter im Chelsea Hospital.
- (49) MD, II (Fußnote).
- (50) MD, I (3. 8. 1838) und MD, II (8. 12. 1839).
- (51) MD, II (26. 8. 1842).
- (52) MD, II (13. 10. 1842).
- (53) An diesem Werk soll Browning massgebend mitgearbeitet haben — siehe «Robert Browning's *Prose Life of Strafford*» (ed. F. J. Furnivall for the B' Society) Ln 1892.
- (54) MD, I (3. 2. 1836).
- (55) R. H. Horne: *A New Spirit of the Age*, 1844 (World's Classics no. 77) p. 324.
- (56) MD, II (20. 7. 1839).
- (57) A. Nicoll; p. 47 (mit einer Äusserung Vandenhoffs).
- (58) R. H. Horne: *A New Spirit...*; p. 333.
- (59) MD, I (5. 7. 1835).
- (60) MD, II (12. 3. 1843).
- (61) MD, I (12. 4. 1837); MD, I (28. 6. 1837) und MD, II (11. 2. 1843).
- (62) MD, I, p. 362 (23. 11. 1836) und MD, I, p. 380 (19. 3. 1837).
- (63) MD, I, p. 385 (5. 4. 1837).
- (64) MD, I, p. 390 (28. 4. 1837).
- (65) MD, I, p. 389 (21. 4. 1837).
- (66) MD, I, p. 392 (1. 5. 1837).
- (67) MD, I, p. 393 (9. 5. 1837).
- (68) MD, I, p. 396 (22. 5. 1837).
- (69) MD, I, p. 387 (14. 4. 1837).
- (70) BW, I, p. 109 (Strafford V, 2: v. 80).
- (71) BW, I, p. 108 (ibid. V, 1: v. 11 ff.).
- (72) BW, I, p. 78 (ibid. I, 1: v. 32).
- (73) BW, I, p. 104—5 (Strafford IV, 2: v. 173—249).
- (74) W. Sharp: *Life...*; p. 79 ff.
- (75) A. Thackeray: *Records of Tennyson, Ruskin and Browning*; Macmillan Ln 1892; p. 177—180 — besonders p. 179 (30. 4. 1891).
- (76) BW, I, p. 83 (Strafford I, 2: v. 353 ff.).
- (77) BW, I, p. 100 (ibid. III, 3: v. 394 ff.).
- (78) R. H. Horne: *The New Spirit...*; p. 366.
- (79) BW, I, p. 112 (Strafford V, 2: v. 255 ff.).
- (80) MD, I, p. 391 (29. 4. 1837).
- (81) A. Thackeray: *Records...*; p. 178.
- (82) Ibid.; p. 179—80.
- (83) LH, p. 296 (1888: 16), W. Sharp: *Life...*; p. 80 und MD, I, p. 388 (15. 4. 1837).
- (84) MD, I, p. 388 (15. 4. 1837).
- (85) LH, p. 296 (1888: 16).
- (86) MD, II, p. 75 (27. 8. 1840).
- (87) LH, p. 5 (1840: 3).

- (88) LV, p. 25 (26. 4. 1842).
(89) LD, p. 48
(90) Siehe z. B. was Macready sechs Tage vor der Aufführung von 'A Blot...' schreibt, MD, II, p. 196 (5. 2. 1843).
(91) MD, II, p. 193 (26. 1. 1843).
(92) MD, II, p. 194 (1. 2. 1843).
(93) LD, p. 64.
(94) MD, II, p. 196 (10. 2. 1843).
(95) LL, II (25. 5. 1846).
(96) The Browning Collections: Catalogue of the Autograph Letters and Mss. (Day of Sale, Friday 2 of May 1913); p. 42.
(97) Ibid. p. 42.
(98) LD, p. 64.
(99) MD, II, p. 196 (16. 2. 1843).
(100) BW, I, p. 340 (A Blot... II, 1: v. 100 ff.).
(101) BW, I, p. 348 (ibid. III, 1:v. 166—186).
(102) BW, I, p. 338 (ibid. I, 1: v. 236 ff.).
(103) J. Forster: Life of Dickens, vol. II, p. 24 — siehe auch das Dickenszitat in W. Fairfax: R. B. and the Drama, Ln 1891.
(104) Ausser dem genannten in BW, I, p. 344 (A Blot... II, 1: v. 363 und v. 403).
(105) LH, p. 196 (1881:6) — es handelt sich um den letzten Aufsatz der Reihe «On Shakespearian Characters» in Blackwood's Magazine 1881.
(106) LD, p. 65.
(107) LD, p. 66.
(108) W. Sharp: Life...; p. 90 — diese Veränderung des Geschmacks spiegelt sich in der Blüte der Farcenliteratur. Eine gewisse Skepsis und Selbstironie erfaßte weiteste Kreise. Ein Teil von B. Shaws Werken entwickelt diese Technik weiter — siehe darüber W. Klemm: Die Farce im 19. Jh. (Schweiz. Anglist. Arbeiten, vol. 18; Bern 1946).
(109) LD, p. 65.
(110) LD, p. 66.
(111) LH, p. 297—8 (1888:16).
(112) LV, p. 55 (23. 9. 1852).
(113) LV, p. 58 (5. 3. 1853).

LEBENS LAUF

Ich, Arnold Walter Federle, Bürger von Amriswil (Thurgau) und derzeit wohnhaft in Zürich, wurde am 20. Mai 1926 in Davos (Graubünden) geboren. Am Geburtsort besuchte ich sechs Jahre die Primar- und drei Jahre die Sekundarschule. Von 1943 bis 1946 war ich an der Kantonsschule Chur und schloß mit dem eidgenössischen Maturitätsexamen ab. Im Sommer 1946 immatrikulierte ich mich an der Universität Zürich als Student der Philosophischen Fakultät I. Vom Herbst 1949 bis zum Herbst 1950 unterbrach ich mein dortiges Studium und weilte als Swiss Assistant an der Grammar School for Boys in Woking (Surrey, England), wo ich in Deutsch unterrichtete und gleichzeitig meine Englisch-Kenntnisse vervollkommnete. Nach zehn Semestern an der Universität Zürich bestand ich am 27. Februar 1953 das Examen für das Höhere Lehramt und am 2. Mai 1953 das mündliche Doktorexamen.

Meinen verehrten Lehrern an der Zürcher Universität danke ich an dieser Stelle für die Förderung meiner Studien. Besondern Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. H. Straumann für Rat und Hilfe während meiner Arbeit an der vorliegenden Dissertation.

